امتثال أم مغامرة ؟

بنية « الانهيار »

في « ظلال على النافذة »

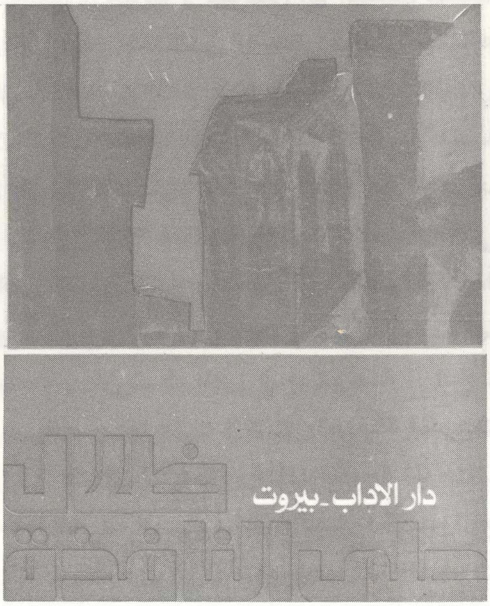
■ د. محسن جاسم الموسوي

ليست مصادفة ان تتكرر مفردة « الانهيار » في رواية غائب طعمة فرمان « ظلال على النافذة » التي صدرت عن دار الآداب (١٩٧٩) ، غالباً على لسان الابن الأكبر ماجد الذي انشغل به الروائي صوتاً مأزوماً متحدثاً في حوارات داخلية وتأملات وعودات بالذاكرة الى وراء ومتابعات وصفية للأحداث التي وجد نفسه فيها متفرجاً غالباً ومنساقاً لمغازلات سرية أحياناً ؛ وليس مصادفة ان تبدو المفردة غير مألوفة في سياقها الذي وردت فيه أول مرة عندما أفصح ماجد عن علاقته بالخادم زهرة من خلال قبلة استجابت لها زهرة باستحياء معتبراً تلك الاستجابة بداية « الانهيار الجليدي » ص — ٢٠٤ ، ذلك لأن رواية غائب طعمة فرمان هذه عوّلت على بنية يمكن ان نطلق عليها بنية الانهيار ، اعتمد فيها على سلسلة من الطرائق والتكوينات والأنساق المتضادة التي تفصح في النتيجة عن مضمون آثار التغيير المديني على البنية التقليدية للمجتمع ، وهو المضمون الذي شغل غائب مترادفاً مع أو مختلطاً بالاحباط السياسي. وتفصح بنية الرواية عن انشغالين أساسيين داخلي وخارجي ، يلتقيان ويتعاكسان باستمرار ، أحدهما يتمثل بانثيالات الوعي واسقاطاته عند الابن الأكبر ماجد ، والآخر بطوفان التغيير الذي يلحظه الأب عبدالواحد ، ذلك النجار العتيق الذي تمنحه ألفته مع المحيط وصنعته التقليدية معرفة واسعة بما حوله ، كما تمنحه هيبته وتأثيره في محيطه العائلي : بحيث يبدو الآخرون ، باستثناء ماجد وأحياناً ابنه الأصغر شامل ، مخلوقات قابلة للانسحاق إن لم تكن مسحوقة أصلاً . وحيث ان مكونات الحركة في ظل هذا الطوفان متنافرة يعوزها التناغم الكلي كان لابد من ان تكتسب كلاً أو جزءاً سمات الاحباط ، فتبدو في ملامحها الأحسن قوى أذى واذلال ، كما تبدى الأمر لعبدالواحد وهو يتخلى عن محلته القديمة نحو (الوشاش) حيث بدت أطراف بغداد الجديدة في الستينات تسحب البشر بعيداً عن ذلك (التيه) المكتظ ، من الأحياء والأزقة القديمة التي تقترن في صورتها بأمعاء الخروف في ذهن الأب ، رغم انه أحبها وألفها وشعر بالقوة فيها كما لا يشعر الآن.

« المسافة بين الوشاش وأحياء الرصافة القديمة لا تزيد على خمسة كيلومترات ، ولكن عبدالواحد ، كلما خلّف الصالحية وراءه أحس بأنه يدخل في أمعاء خروف قضى أكثر من نصف قرن في داخله ، دون أن يشم رائحة كريهة ، أو يشعر باشمئزاز — ص ٧٩ ».

وتبنى الرواية في متواليات أربع ، لكل منها ظلاله المسقطة على الحاضر ، من خلال ثلاثة أقسام يتوزعها

صوت الروائي العليم في القسم الأول لتظهر عنه استبطانات أو زوايا نظرة منحرفة تقودنا الى عبدالواحد ، وآماله وهمومه تارة والى نعيمة أُم جعفر ، عشيقته القديمة تارة أخرى ، والى فاضل ابنه المفجوع بحبه وأخته فضيلة تارة ثالثة. وبينما يأتي هذا الصوت في مقدمة كل متوالية أو ظل ، فانه عبارة عن نظرة شمولية ، (بانورامية) تبتدىء واسعة لأحتواء الصوت المطلع مرة وتضيق أخرى كلما اقتربت من الذهن المقصود في حالة غم ليست استثنائية في رواية معنية بالاحباط. وكما هو الحال في المتوالية الأولى مثلاً فالصوت الروائي العليم متقاطعاً مع الاستبطانات يشغل الجزء الأول ، بينما يأتي الجزء الثاني بما يشبه البوح والاعتراف معززاً أيضاً بالحركة والحدث عندما يبتدىء ماجد وينتهي متحدثاً لنفسه أو للقارىء في قصاصات الورق المتفرقة التي كان يمزّقها من قبل ليبقي عليها الآن تتكامل في شكل ما قد يكون المادة المقروءة الآن. ويكون الجزء الثالث بناءً درامياً لعدة أصوات تتحاور مع الابن الأصغر شامل في فكرة مسرحيته التي يريد لها ان تنبعث من محنة عائلته الشخصية. وتكرر المتواليات اللاحقة طريقة الزوايا الثلاث على أساس الصوت الروائي العليم وتقاطع نظراته باتجاه زاوية نظرة ماجد القائمة على البوح والاسقاط الشخصي المتكلم و التكوين الدرامي الذي يطمح الى اعادة تشكيل الصورة والحركة والآراء موضوعياً بعد تخليصها من ظلال الأب مرة وماجد وشامل مرة أخرى. وتكتسب الرواية شكلاً درامياً رغم عنايتها الشديدة بالخلفية الاجتماعية ومكونات التغيير من خلال تفجير المشكلة في البدء ، مشكلة هروب حسيبة ، الزوجة الشابة التي تزوجها الابن الأوسط فاضل دون معرفة سابقة بها أو بذويها في حفل كانت فيه بين المدعوات ، لتبرم بحياتها داخل البيت ، القبر ، كما جرت تسميته بعدئذ على لسان فاضل ، حيث اللوم المستمر والمناكدة وحيث يصبح عقم أحدهما عاراً لا ملاذ منه غير الفرار. وازاء المشكلة لابد من حل ، وهكذا يتحقق عنصر الحكاية الأول أو سببها الذي يولد الفعل ، وينتقل بالقصة



الى حيز (الحبكة) وبنائها. ولو كان سياق المشكلة أو ظرفها الاجتماعي مختلفاً لهان الأمر ، ولاستوت الأمور حسب ما يمكن للأخت فضيلة ان تفعل : أي دعوة بنات المحلة القديمة لعل « فاضل » يختار مَنْ تناسبه بديلةً. لكن عبدالواحد يخاف الفضيحة ويخشاها ، والستر هو الحل ، وهو ما لا يتحقق دون جهد لايجادها. والحل هو الأسلم لأن (فاضلاً) يطوي الليل والنهار بعيداً مهموماً ، كالفأر في مزبلة كما يصفه أخوه الأكبر ماجد مرة — ص ٤٨ ويقوله أخوه الأصغر شامل مرة ثانية ص ٧١. وفاضل محبوب أبيه الذي يبصره ضعيفاً يحتاج الى عون على خلاف أخويه المتعلمين. وهكذا تندفع القصة الى أمام مالكة لوظائف الحبكة كالبحث والتنقيب ، حيث يستعين الأب بآخرين ليعينوه في هذه المهمة ، بينما يتعهد الابن ماجد ، بالبحث أيضاً مؤكداً لأخيه فاضل انه يضع يده بيدي أخيه للعثور عليها في مفارقة ساخرة تعطي البعد الآخر لتفاوت عوالم هذه الرواية.

ويمكن للحبكة ان تتوقف عند هذا الحد وتصبح بحثاً تقليدياً من تنقيبات الروائي أو المحقق في ملفات الجريمة مثلاً ، لولا ان الروائي لم يكن يطمح الى ذلك في رواية طرحت ذاتها مجموعة ظلال في بنية يمكن ان نقول عنها انها بنية « انهيار » مجازاً ، ولحين تبين مواصفاتها الكلية ، فإذا ما اعتمدنا التوصيف الدارج

للمجتمع التقليدي سوف لا نتوصل الى النتائج نفسها القائمة في الرواية ، فالتلاحق السببي مرهون بسياقه ونسقه ، وهكذا يكون السياق الاجتماعي ــ التقليدي العقاب لا الثواب حسب مبدأ العدالة الشعرية أيضاً المتبع في النسق الكتابي التقليدي. لكن عبدالواحد النجار لا يبتغي ذلك ؛ فنتامله في لحظة انكسار نفسي وعين القاص تتسلط عليه ، لتحيل لنا ذهنه مقروءاً او مسموعاً ، يود تارة لو ماتت (عسى ان تسحقها سيارة ، عسى ان تغطس في بالوعة... الخ ، ص ١٠) ، واخرى لو عادت (كنت متضايقة فخرجت اشم الهواء وتهت في الدروب. بغداد القديمة تهدمت ، ولم يبق منها غير خرائب. وبغداد الجديدة شوارع يتيه فيها الناس ــ ص ١١) ، ويريحه هذا الصوت فيضيف لها قناعاته (كل إنسان تمر به اوقات يريد ان يتخلى فيها عن كل شيء ، يهجر كل شيء ، يهرب حتى من جلده ، ليبقى هو ونفسه ، وجهاً لوجه ــ ص ١٢) . ويشعر بالضيق مرة ثالثة وهو يتصورها قادمة لا محال . (الدروب تضيق. خطواتها تقودها اليك. ذنبها كالدم يصرخ طالباً الغفران. وكان أحداً اجبرها على ان تفعل ذلك ، ذنبها على جنبها. اوه ، الشباب. يقدم ويندم. ص ١٣). أي ان الروائي ازاء اعتراف بتعقيد الواقع نفسه ، وهو واقع متغير شديد المرارة ، تختلط فيه الظلال ، وتصعب الرؤية المحددة.

ويتعقد السياق عندما تتامل النتائج المباشرة المترتبة على المشكلة الأساس في الرواية ، أي مشكلة هرب حسيبة : فالأب الذي بنى نفسه وعائلته بكده وعرقه وادارته لمنزله مشغول البال مهموم ، بحيث لا يعيده الى العالم الخارجي غير نداء صبيح (ص ١٧) ، فيصبح فقدان الحواس أو ضعفها مقروناً بذلك الهرب. بينما يبدو المنزل قبراً تارة ، وعوالم صغيرة تارة اخرى (ص ٢٢) ، وهو ما يعلنه فاضل ايضاً. لكن السياق الاجتماعي له سياقه الآخر ، اي النص ، فاستعادة الحواس تعني عودة الفعل الخارجي واختفاء التامل او الاسترجاع او عودات الذاكرة ، وكلاهما يعنيان الاستعانة بالآخرين ، لا سيما نعيمة أم جعفر ، من أجل ان تمضي القصة الى امام. والعودة الى نعيمة تثير لديها حبها القديم الذي لم تنل منه السنون ، فعاد اليها مفعماً بالأمل ، لعلها تستعيده لنفسها ثانية : وحددت له مكان اللقاء ، وبينما كان موهوماً بما يشغل ذهنه ، معتقداً انه المكان الذي يلتقي فيه حسيبة ، كان المكان القديم منتقى نعيمة لاعادة الوصل وارضاء عاطفتها المكبوتة : فالمكان ينسجم منطقياً مع الحالة ومع تاريخ العلاقة ، حيث لا يرى عبدالواحد الحياة بحرارتها في غير تلك المحلات التي الفها ، لكنه يردها متعللاً بالكبر ومخافة الله والزواج. اي ان المكونات المنطقية للفعل لم تؤد الى النتيجة المترقبة ، ولهذا شعرت نعيمة بالاحباط والاهانة بعدما تعامل عبدالواحد مع حبها القديم على انه تزجية وقت ومجاملة : وبانهيار احد عناصر البحث واعتراف فاضل بالفشل في بحثه عن زوجه ، لم يتبق غير ماجد ، الذي نكتشف انه هو الآخر متورط في علاقة غامضة بحسيبة. وهكذا يبدو تعمده بالبحث عنها ملغوماً هو الآخر ، كما تكشفه لنا اعترافاته. لكن الاعترافات تاتي في مواقع البوح الأربعة داخل النص رهينة لغتها ايضاً ، اي انها نتاجات تلك (اللغة) التي بدأ يالفها في جو صحبه « الضياع » ، الذين يلهجون بمفردات بدت غريبة عليه في البدء ، « مادة متفجرة ، وانتحارية احياناً ، لغة استقوها من واقع عاشوه ، ولم اعشه انا ، لغة لا أستطيع ان افهمها بسهولة ، فردية تريد ان تصنع البطولة لهم وحدهم... ص ١٨٣ » ، واسقطت اللغة نفسها على ذواتهم المتضخمة تارة و (المهروسة) تارة اخرى ، بحيث يصعب تحديد طرفي المسؤولية اللغة أَمْ الكائن. ولهذا يقول عن (اعترافاته) :

« أية اعترافات هي ؟ انها تزويق صورة قاتمة بألوان باهتة من المبررات . ربما أصبت بعدوى أصدقائي في التسربل بزرد بطولة هش ، لا تستر عورة زلاتي وذنوبي ؟ ربما لأنني رأيت شبهاً لزهرة في حسيبة ، والنهاية واحدة مجهولة ، وغير مأمونة.. فتململت أفاع سامة كانت نائمة في أعماقي.

ــ ص ١٨٣ »

اي ان اللغة تظهر قابلة لتكوين السلوك ورسم الشخصية ، وهي لهذا السبب ربما ساهمت في خلقه النفسي والجسدي الذي اعتقد انه يقوده الى زهرة او حسيبة : « هل كنت قادراً نفسياً وجسدياً ، على ان اتفادى ما سميته بالانهيار الجليدي » ، هكذا تساءل معبراً عن موت هواجس التقاليد والأعراف لديه (ص ٢٦٢) .

والتعبير يعتمد هو الآخر المفارقة بين الأمر ونقيضه ، بين حرارة العاطفة وبرودة انطفائها ، بين المتوقع والمالوف وبين المتحقق : فهل علاقته بزهرة ثم بحسيبة تفيض بنار العشق أم انها مجهضة منذ البدء ؟ أم هل الجليد هو رمزه للأعراف والتقاليد والأخلاق ؟ انه ليس سقوط الحواجز والعوارض النفسية ، الذي يقصده ظاهراً بل ذلك التعبير الدارج « ذوبان الجليد » وعودة المياه جارية دافئة ، لكن (الذوبان) لا ياتي إلا بعد انجماد ، والعلاقة المتكونة لا ماضي لها غير ماضيه الشخصي المحبط ، الذي اوجد في العائلة « خلخلة عاطفية » وردت تعبيراً على لسان جليل قبل ان تجد صداها الكلي في ذهنه. فإذ كان « سجين نفسي ، رهين المحبسين : الكبت والاختفاء » في مطاردات سياسية غامضة (ص ٢٠٠) ، أخذ التفكير بالمشكلة وواقع الحال يدفعانه الى تحليل ذاته ، وهي ذات مسحوقة خالية من العاطفة عندما كان (القلب عاهة) و (لعنة) و (سبة وضعف وهزيمة وانهيار) في ثقافة الخمسينات ، عندما تكررت على مسامعه وفي سياق التكوين الاسقاطي للغة والسلوك ان « القلب انحراف يميني ، مرض طفولي ، يجعلنا في معسكر واحد مع المائعين والتافهين والراكضين وراء الأوهام ، والمستهترين بآلام الناس.. ٢٦٧ ».

ولهذا كان شان امه التي أرخت لولادته وولادة اخوته بالمصائب والحروب وكسوف الشمس ، يؤرخ حياته هو الآخر « باول مظاهرة خرجت فيها ضد الحلف الباكستاني التركي ، وحلف بغداد... ص ٢٦٧ » ، مفرغاً ذاته في محيط السياسة الخارجي كلياً لتاتي ظروف الاختفاء معززة لما يحتويه من كبت ، ولما يمكن ان يظهر فيه من تخلخل ، فالتخلخل الذي وجد صداه مفردةً في ذهنه (ص ٢٠٠) خطوة نحو الانهيار النفسي والجسدي ، لكنه في نسقه اللغوي يمكن ان يساهم في تكوين سلوكه ويقود اليه أيضاً.

لكن اللغة تظهر نتيجة أيضاً لأمر آخر سماه (التفجع على شيء مفقود كبراءة الطفولة.. ص ١٢١) ،

« كم تفجعنا ، بغموض حزين ، على شيء يفلت منا ، دون ان تتسنى لنا لحظة النظر في ملامحه الحقيقية ! يبدو « مئات من الرغبات الطارئة والملحة الممزوجة باللحم والدم تحتضر وتموت كل ساعة في اعماق ذواتنا ، دون ان نملك الجرأة على تسميتها باسمها الحقيقي ، فتنسج في شرايينا أنسجة عنكبوت لزجة ممرضة معوقة.. أنا أعرف موت الرغبات المجاني هذا ، أعرفه من تجربتي الخاصة ، وكم من المفجوعين برغباتهم انتموا الى الحركة الثورية لهذا السبب ، قبل تلك الأسباب التي تاتي معرفتها فيما بعد عادة ـ ص ١٢١ »

اي ان الفعل الخارجي يمنح التكوينات القلقة والمأزومة والمفجوعة هويتها أيضاً ، « اننا في السياسة نحصل على هويتنا المفقودة... ص ١٢٣ » ، كما يقول عن نفسه وصحبه ، دون ان يعني ذلك غياب العاطفة والحماسة. وفي أثناء تكوين الهوية تدخل اعتبارات وعوامل صياغية جديدة ، بينها اللغة لتطبع بصماتها عليه. وازاء مثل هذا التكوين هل يقودنا ماجد الى نتيجة ؟ لقد أعلن فاضل خيبته من قبل ، والحاج عبدالواحد لم يعد « سلطاناً... ص ٧٩ » ، بعدما ضاع في الدروب الجديدة وداهمته هذه المشكلة ، وشامل حريص على استكمال مسرحيته واعداً بان يجعلها قادرة على ان تهز وتصطدم المتفرج بعدما اراد له الروائي في البناء الدرامي ان يكون صوتاً مستقلاً عن العائلة ، ممهداً لذلك باشارات عن شخصه اللا مبالي (ص ٣٣) ، بينما فجَّر عبدالواحد عند نعيمة غيظها فلم تعد تابه بالموقف الذي تؤول اليه الأمور.

وهكذا لم تقده الى بيت عطية العمية حيث تحط حسيبة الرحال ليلاً ، بل الى بيت آخر هو بيت أم عزيز ، حيث يجدها هناك ، « تشتغل » كما تقول ، لولا الضحكات الفاجرة في باحة البيت التي تثير لدى الحاج شكوكه ، محاولاً اسدال الستار على كل شيء ، مكتفياً بتاكيد (الستر) وقطع الفضيحة ، والعودة الى بيت الزوجية. وكان ماجد قد ألمح الى شيء ما ، مماثل هو الآخر ، قد يخص زهرة أو حسيبة أو شبيهتهما عندما كان في بيت للدعارة ، ويبقى هذا الغموض بمثابة الأجواء التي تتقاطع فيها العوالم والرغبات المتقاطعة في بنية تعتمد تفكيك السببية التي تلجأ اليها الرواية الواقعية : صحيح ان السياق العام الذي يعتمده القص يقرن (عدم الاستقرار أو القلق) بالتغيير ، لكن (استقرار) المجتمع التقليدي الذي منح عبدالواحد هيبته وسلطته وقدرته على تمشية شؤونه وشؤون منزله كان ينطرح من خلال المكان (ص ٧٩) ، وهو ما انهار اكثر من مرة ، عندما دعته نعيمة الى موقع قديم ليثير حفيظتها باجوبته المأزومة ، واخرى عندما زار أم عزيز ليتعرض الى هزة اخرى وامتحان عسير لأفكاره ومواقفه المتوقعة ، رغم انه اعلم حسيبة انه إذا ما اضطر الى المجيء فسوف يأتي بقلب مختلف ، اي بنية العقاب لا الوفاق.

كذلك الأمر بالنسبة لماجد ، فالاختباء لا يقود الى قلة الفعل والحركة ، بل قاده الى نزوات عاطفية ، بينما كان الخروج الى المجتمع يقترن بخوفه من الآخرين ، وذعره الداخلي منهم. ولهذا السبب لم يكن مستغرباً ان يشعر فاضل ، فاراً في مزبلة كما وصفه اخواه ، بالأمان في الخارج ، وبالموت في داخل المنزل الذي بدا له قبراً صامتاً دون حسيبة ، اي ان المنزل لم يعد كما هو شانه في الرواية الواقعية موطن الأمان والحب ، واعادة التكوين ، او التفكيك ، يعطي النص سياقاته الأخرى المختلفة عن الرواية الواقعية ، وهو ما يتاكد عندما يناقش الممثلون فكرة شامل عن العائلة. فالشخصيات التي انطبعت في ذهنه كما يقول لم تكن كذلك حسب ما اعلنته سناء تعليقاً على دور الأخت بعدما التقت هذه الأخت ، والغربة ليست المسؤولة عن سلوك ماجد بل تكوينه النفسي والجسدي ، أو بنية الانهيار عنده ، والسقوط الذي تحدث عنه اسقاط لمفاهيم اعترض عليه ماجد ، بينما بدت توزيعاته للأدوار وكأنها اقرار بنمطية السلوك ودوافعه وتكوينه للشخوص ،وهو ما لم يقتنع به الآخرون.

أي ان ظلال على النافذة لغائب طعمة فرمان حاولت ان تتخطى (الرواية الواقعية الاجتماعية) التي شغف بها الكاتب نفسه من قبل ، متخذاً من (الظلال) ذاتها مجازه نحو اعادة النظر في العلاقات المتداخلة للشخوص ومكوناتهم واهوائهم مهما بدت التكوينات العائلية التقليدية واضحة سهلة التشخيص. وبدل الاستعانة الكلية بالتسلسل السببي ورسم الشخوص والنهايات المختومة وغيرها من مواصفات الرواية الواقعية ، جعل الظلال متداخلة متشابكة معنىً وبناءً مؤكدة لاحتمالات التفجر والتغير والانهيار القائمة في اكثر التكوينات تقليدية وايحاء بالاستقرار والثبات. وجاء الظل بديلاً للمحاكاة او التماثل ، متوخياً إياه أي التماثل دون ان يكون رهينه في علاقة أخذ وعطاء ، ابتعاد والفة ، تهتك وتستر ، وظهور وضمور شان التي تحكم علاقة ماجد مرة وشامل مرة اخرى ، وفاضل وحسيبة والأب وفضيلة مرة ثالثة ؛ بينما كان صوت الروائي نفسه يضيع في السرد المائل تارة ويضيع ويختفي عندما يعلو الاستبطان مناجاة واستذكارات ودفعات تخييل في الحاضر والمستقبل عند عبدالواحد. وعندما تتداخل مواقف الآخرين ازاء ماجد ، فتظهره احياناً (ص ٤٠) ازاء الأحداث ، شان شامل (ص ٤١ ، ٦٨) ، وعندما يلجأ الاثنان الى استخدامات لغوية متكررة ازاء فاضل (٤٨ و٧١) ،كانت الرواية تلجأ الى تداخل الشخوص ومزجهم وتفريقهم في صور الظلال التي تتراءى غائمة ومشرقة في آن واحد كما تراها فضيلة (ص ٩٦). وحتى اصل العقدة اي حسيبة واختفاؤها بدا في ثنايا النص مثاراً للتساؤل ، فهل يبحثون عنها حبيبة أم طريدة ؟ ولماذا بدا الأب ضد التيار عندما اعلن لهم انه وجدها... (ص ٢٥٩) ؟ ولم يكن تساؤل ماجد

عنها ضحية عابثاً (ص ١٨٢) ، كما لم يكن بحث شامل عن تفسير لهربها ميسوراً ، فالعقدة تتسع لأكثر من تفسير ، وكلما تخلى عن المفردات العامة واسقاطات المتداول بدت مشكلة الوجدان والسلوك أكثر تعقيداً مما يتصور. وبعدما كان يصر — بديلاً للروائي — على ان يكون (القاضي ، ص ١٢٩) و(الموجه وراسم الخطوط للممثلين) — ص ٧٢ — ، وجد نفسه (يتخبط) في (حمأة التجريح والادانة — ص ٢١٢) بحيث وجد نفسه مدفوعاً لأن (اغير وأبدل حتى تنتفي متعة الخلق — ص ٢١٠) ، مضطراً الى التنكر لما قاله بصدد (الخلق) ، قائلاً (لم أخلق بل التقطت شرائح من الواقع ، ص ٢٩٨) ، متعثراً في قراره حتى قال احد الممثلين ، (صرنا شخصيات تبحث عن مؤلف).

أي ان الروائي تعامل مع الواقع في ظل التغيير ، معترفاً بتعددية وجوه المشكلات وانعكاساتها وعلاقاتها ومعترفاً لسيادات أخرى في تكوين المشكلات والعلاقات ، وبضمنها الكلام (الذي ينغرز في القلب كالخنجر) ، كما تقول حسيبة في تفسيرها لبكائها وحزنها وهروبها ، ص ٢٥٥ . وعندما يقف المؤلف ، أو بديله شامل ، ضد (المعادلات) لأنها تأتي بشخصيات (محنطة — ص ٦٠) ، وتنقلب المعادلات رأساً على عقب بحيث يتخذ الأب قراره ضد التيار (ص ٢٥٩) ، أمام صمت الآخرين أو ارتباكهم ، تكون الرواية قد أوجدت شكلها وسياقها مغايراً جزئياً لنظرية الرواية الواقعية.

ثلاث قصائد

● سامي مهدي

نزيف الشجر

شجرٌ في الضفافِ البعيدة
ومرايا مسنَّدةٌ حوله
ورؤوسٌ تطلُّ
لتبحثَ عن سُحُناتٍ جديدة

شجر واجفٌ
شجر نازفٌ
شجر ، ودمٌ ، في ضفافِ القصيدة

شجر في فضاءِ الرضا والقبولْ
شجر يتوغَّلُ في غابةِ المستحيلْ
شجر الحالمينْ
شجر الهالكينْ
شجر الحزنِ والخوفِ في سحَن النادمين
شجر يتفرّع او يستطيلْ

شجرٌ لغةٌ
لغةٌ في الشجرْ
شجر في السحابْ
شجر في عويل الربابْ

شجر في الحضورْ
شجر في الغيابْ
شجر في رمادِ العصور
شجر في ركامِ البشرْ

شجر وطنٌ للجميع
يتفصّد كالجرحِ :
هذا دمٌ ، بل خليطُ دمٍ ودموع
وزفيرُ عوالمَ جاثمةٍ في البواطنِ
يطلقه أملٌ في الرجوع
قدّسَ السرُّ :
هل كشفتْ أورُعن ساقِها
ام اتينا على ساحلِ البحرِ جاثيةً
أم نيويوركُ مختومةٌ في الجذوع ؟

يالهذا الشجر
من الهٍ حزين
ياله من نبات غريب وطين
ياله من رماد
ياله من سواد
ياله من حجر .

تاريخ ادم

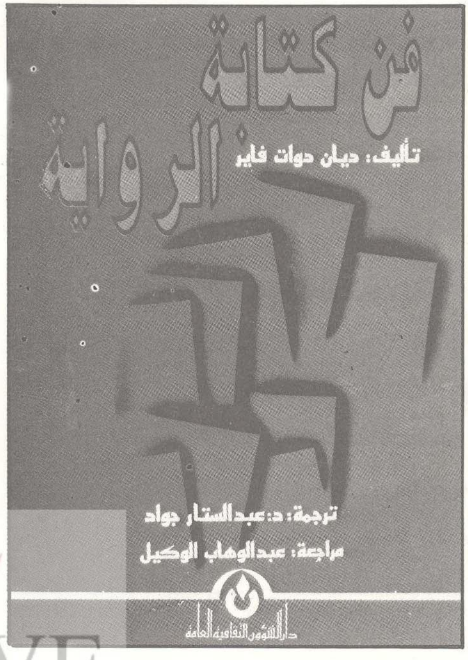
كنتُ اقرأ تاريخ آدمَ
فانفجرت في الفضاء
شهبٌ ، ورأيت النساء
ينحدرن الى النهرِ
يبحثن عن صبية ضائعينَ
ويحثثن ازواجهن على ان يعودوا بمارُزِقوا
وينمن على فُرُشٍ من بكاء .

كنتُ اقرأ تاريخ آدمَ ..
كان الهواء
دكّةً وسلالمَ تصعد نحو السماءْ

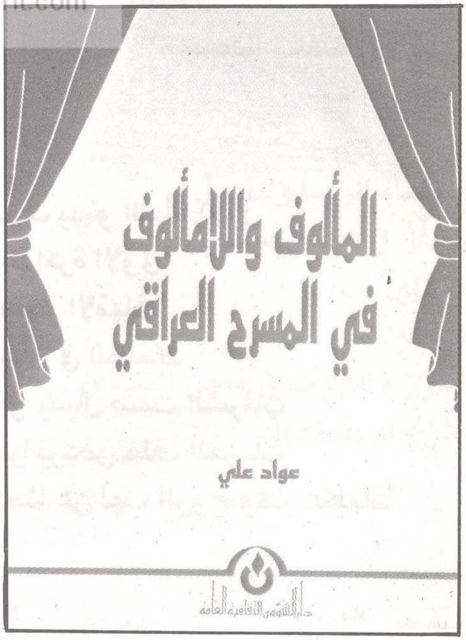
الكنز

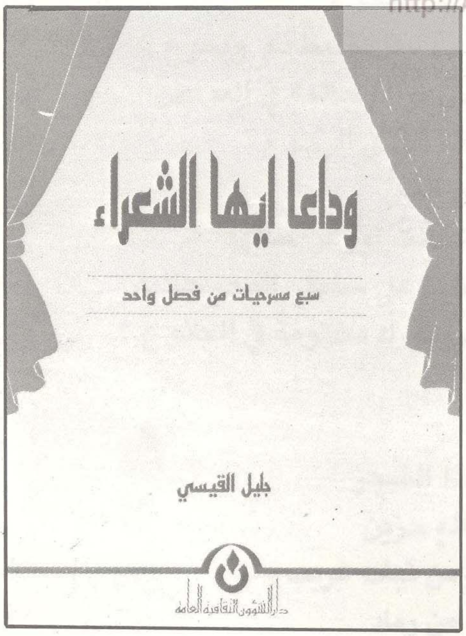
سوف يدنو الحلُمُ الأوّلُ
والذاكرة الأولى
وسحر الأمّهاتْ
ونرى في الظلمات
قمراً يسأل صمت الشرفات
قمراً يركض خلف العربات
باحثاً عن لهب الروح وكنز الكلمات

صدر حديثا


فن كتابة الرواية
تأليف: ديان دوات فاير
ترجمة: د. عبدالستار جواد
مراجعة: عبدالوهاب الوكيل
دار الشؤون الثقافية العامة


نمو شخصية الفرد والخبرة الاجتماعية
ترجمة وتقديم : د. قيس النوري
دار الشؤون الثقافية العامة


المألوف واللامألوف في المسرح العراقي
عواد علي
دار الشؤون الثقافية العامة


وداعا ايها الشعراء
سبع مسرحيات من فصل واحد
جليل القيسي
دار الشؤون الثقافية العامة

الصوت الآخر

احمد خلف

كنتُ اسمع تلك الطرقات الخفيفة على الباب الخارجي للشقة ، انهض متعجلاً من فراشي ، لأفتح الباب حالاً ، ويصبح عليّ لكي اصل الى كوة الباب والامساك بها وادارة المفتاح في القفل ، المرور في ذلك الممر القصير ، الموصل بين غرفة النوم والباب ، فجاة ينقطع الطرق. واستمع الى أنفاس لاهثة وخطوات تهبط السلم وتختفي. في البداية خيل إليّ : ان ذلك كله مجرد وَهَم وربما جزء من حالة نوم متاخر تختلط فيه اليقظة بالحلم ، جزء صغير من تغليف الوعي تغليفاً شفافاً ، رقيقاً ، يحتار المرء فيه ، كيف يصفه او يعالجه ، كنت اعلم تماماً ، ان حالة كهذه لها مخاطرها ، التي ستجلب عليّ دماراً غير متوقع ، ولقد ذهب بيّ الشك اول الأمر ، الى جاري الساكن في شقة مقابلة لشقتي ، ولكن ، لمخاوفي الشديدة لم أكلمه ولو لمرة واحدة ، ليس حول الطرقات على الباب ، بل في اي موضوع آخر. مع انه يبدو اكثر خجلاً مني ، وزوجته التي ولدت له ثلاثة أطفال ، كانت دائماً تتحدث عن خجله بتذمر وعدم ارتياح ، كانت تترصدني عند الدخول الى الشقة ، اوساعة الخروج منها ، اجدها بانتظاري تقف شبه عارية ، إلا من ثوب خفيف يستر بعضاً من عريها . وكان هذا يجعل النظر إليها امراً مستحيلاً كالحديث معها ، حول طرقات الباب بعد منتصف الليل ، غير ان لها طريقة في الكلام تجعلني ، اهتز من داخلي ، ومع نفسي اتساءل ترى ماذا تريد هذه الجارة. ان لهال لساناً سليطاً تفوح منه رائحة فراش قديم ــ منسي ومهمل ــ لم يستعمل كما ينبغي ، وقلت : على زوجها ان يحسن التصرف معها قدر الممكن ، وليس من الصحيح اهمال الزوجة الى هذا الحد ، لكنه كان يبدو منشغلاً بامور اخرى تعنيه هو فقط ، ذات يوم ، مثلاً ، قطعت الشارع الرئيسي باتجاه البيت ، وجدته حائراً ، وحين سالته دون وعي مني ــ هي المرة الوحيدة التي كلمته فيها منذ سبع سنوات ــ عن حيرته قال لي : ان الامور اختلطت عليه ، ولم يعد يعرف الى اين يمضي واي الجهات يسلك ، الغريب اني لم احدثه بشأن الطرق على الباب ، بل اخبرته انني امر بحالات من هذا النوع ، وذات مرة نسيت فيها زوجتي في احدى الكازينوهات العامة ، فقال لي ، ان حالتك اكثر خطورة ونصحني بالتاني فيما افعل لكي لا أجلب لنفسي الضرر ، وأشار عليّ بالاستئناس بآراء الأصدقاء ، فقلت له انْ لا أصدقاء حميمين لي ، بل ، كل ما لدي زوجة بدات تتغير في الأشهر الأخيرة ، فحمدَ الله ان زوجته لم تفعل معه ذلك حتى الآن. فتركته وذهبت في الحال ، وعرفت الاّ فائدة من الكلام معه ابداً ، وان الطرق على الباب سوف يسيء لحالتي ، إذ في المرة الأخيرة غادرت الفراش عارياً ، ولم انتبه إلا في منتصف الممر ، كان ارتباكي شديداً وانا انظر الى حالتي تلك ، تراجعت الى الخلف عائداً الى غرفة نومي وكانت زوجتي لا تزال

تغط في سبات عميق لكنها فتحت عينيها ، فجاة ، لتبصرني عارياً تماماً وسط الغرفة ، احاول ارتداء ثيابي ، حتى تلك اللحظة ظلت الطرقات الخافتة تضرب بوتيرة واحدة :

ـ هل تسمعين طرقات على الباب ؟

نظرت إليّ بسخرية لتستدير الى الناحية الأخرى ، وتنقلب لتنام على جنبها الآخر ، قلت لها :

ـ الا تسمعين ؟

ـ تعال ونم.

وهي ترفع الغطاء الى أعلى رأسها

ـ من اين جاءك هذا المرض ؟

لقد اصبحت هذه الحالة مرضاً في نظرها إذن ، وبالطبع لست مريضاً ولا اشكو من شيء ابداً ، كنت ادخن سجارتي جالساً عند حافة الفراش وانفاسها تتردد في مسمعي لقد عادت الى نومها ، بالنسبة لي لم يعد باستطاعتي العودة الى الفراش. حين تزوجتها ما كانت تفكر بشيء آخر غير البيت ، وكانت تقول البيت هو انت وبدونك لا يعني شيئاً ، لا استطيع ان اتخيل بيتاً بلا رجل ، وانت خير رجل لأجمل بيت ولافضل امراة ، وبدوري اقلب لها المعادلة في الحال ، فاقول : افضل بيت لأجمل امراة ، كان جمالها يستحوذ عليّ تماماً وقامتها الفارهة الأخاذة ، قامة امراة عراقية ، تعرف ماذا يريد منها الرجل ، ليس اي رجل بل زوجها حين تقف امامي تخلع ثيابها لترتدي ثوب نومها ، اكون قادراً على تحطيم اية قوة تريد اقتحام البيت لافتراسها ، لكني آخذها بين ذراعيّ والثمها لكي اشم تلك الرائحة القدسية ، التي لا يفكر فيها اي رجل سواي. اي رجل ، لأنها رائحة خاصة بي وليس باحد ، هل جرب احد ما تلك الرائحة العطرة ، التي توحيها امراة يحبها ، اقول لنفسي : انها لي وحدي ، وكان ذلك في الأيام الأولى من زواجنا ، الآن ، اخذ الطرق الباب يهز كياني ، كلما بدأ عادته اليومية في الفجر ، وفجاة قفزت الفكرة الى راسي ، ان ما يجري لي الآن ، هو من تدبيرها وقد خططت له بدقة وحذر ، نعم لِمَ لا يكون هذا حقيقة ، انني لا اشك لحظة واحدة في صحتي ، بل العكس هو الصحيح ، فانا عادة اتناول طعامي باعتدال ، واراعي نظام الأكل والسهر والمشروبات الروحية ، بالمناسبة ، ان شخصاً مثلي لا يعطي الكحول اهمية تذكر ، بل هناك قانون شبه صارم اتبعه في تناول المشروبات الكحولية ، فلا يجوز لي تناولها دائماً ، بل اتركها للمناسبات الخاصة ، وإن لَم تتوفر هذه المناسبات فانني اتعاطاها مرة واحدة في الشهر ، وفي البيت بعد الاتفاق مع زوجتي ، اسناني نظيفة وثيابي كذلك ، لا مشكلات عندي مع الأصدقاء ، وعموماً اني اتمتع باحترام الجميع ، ليس هناك مَنْ اشك في صداقته ، اعتقد ان شخصين او ثلاثة من اصدقائي لا يكنون لي وداً كبيراً او احتراماً فائقاً ، تاريخي الشخصي كله لم يتعرض الى هنات تربك علاقتي بزوجتي ، ولم يخطر ببالي قط القيام بعلاقات مع زميلاتي في العمل. الفتاة الوحيدة التي تشاركني الغرفة لم يخطر ببالي مغازلتها يوماً ما ، حتى هي شكت من هذه الحالة وحين قلت لها :

ـ العمل ياخذ كل وقتي !

ضحكت : ـ وانا ايضاً ولكن لا باس عليك بكلمة رقيقة تسمعني إيهاها في الصباح مثلاً.

ـ ولكني احييك عند الدخول ، واودعكِ عند مغادرة العمل.

ـ انتَ غريب الأطوار حقاً ، يا سيد سليم.

فقلت لها ، إذن فانا غريب الأطوار كما ترينني ؟

عندها قطعت الكلام ، ولاذت بالصمت ، ولم اشأ من جانبي حثها للحديث مرة اخرى ، خشية ان يغضبها ذلك لو فعلت.

« ٢ »

اعرف انني مستقيم ، استقامة ظلت زوجتي تتفاخر وتتحدث عنها لجاراتها وصديقاتها وسردت سيرتي الشخصية امام اهلها واغاضت شقيقاتها باستقامتي التي ظلت محط اعجاب وتقدير من الجميع ، ان متطلباتي وطموحاتي اقل ، فلا مشاريع خطيرة لدي ولا نوايا في سفر او تغيير نوع عملي ، فانا موظف بسيط منذ سبعة عشر عاماً في دائرة منزوية ، منسية في شارع قديم من شوارع بغداد. جل ما يشغل بالي (إذا كان هناك ما يشغلني فعلاً) المحافظة على الوصول الى البيت في وقت محدد

ومغادرة العمل في وقت معين ، لم اشهد في يوم ما ، حفلاً جماعياً ساهراً ، حتى حفل زواجي ، جعلته يقتصر على اهلي وبعض صحبي ومعارف زوجتي . صحيح ان البعض لامني على ذلك ، لكنه ما لبث ان آمن بوجهة نظري وصواب تفكيري. في البدء كانت زوجتي وفي المنتهى ستكون ، انني لا افكر في الشك بها ولن ادعه ينتابني قط ، فهي زوجتي التي حلمت بها طويلاً. حتى قيض لي الزواج منها كنت هادئاً وهانئاً معها طيلة العام الأول من زواجي ، آتي الى البيت محملاً بالفاكهة واصناف الطعام والهدايا التي تروق لها ، غالباً ما تكون حلويات من نوع ممتاز واحرص على ارضاء رغباتها حتى تعرفت على كل رغبة تعتريها او نزوة تنتابها. لا اتخلف عن طلب تكلفني به. بل جل سعادتي تكمن في تنفيذ تلك الرغبات ، كان أول ما تشاورت به معي ، عادة الجلوس في المقهى القريب من البيت. حالاً اقلعتُ عنها واستعضت عنها بعادة البقاء داخل البيت ، أشاركها طبخ الطعام وتنظيف الحاجيات وترتيبها. انفذ خدمات عائلتها حين تقوم بزيارتنا ، اذهب حالاً لشراء ما تحتاجه شقيقاتها بل انفذها بسعادة غامرة، فليس ثمة من يحب بيته مثلي ، ما ان ادخله حتى أشعر بالأمان والدفء والهدوء ، هدوء غريب يغتريني وانا اخلع ثياب العمل . لم يحدث ان تناولت طعامي خارج بيتي ، بل دائماً اعود من عملي فرحاً ، كطفل ينتظر ان يمر الوقت ليلتقي امه . اناديها حال فتح الباب : إيمان أين انت ؟ اسمع صوت القلي في المطبخ الصغير ، ورائحة احتراق السمن في المقلاة عبر الممر القصير ، يأتي صوتها : — اهلاً — سليم تعال هنا . القي سترتي عند أول مقعد قريب ، اقبلها واذهب الى غرفة الطعام ، كي القي نظرة سريعة. استبدل ثيابي في غرفة النوم ، ليس لغرفة فضيلة على سواها ، لكني اميل الى غرفة النوم ، انها أول غرفة ندخلها معاً ، في الأيام الأولى لزواجنا. لم نشعر بحاجة كبيرة لاستعمال الغرفتين الأخريتين.. بل اكتفينا بغرفة النوم فقط ، لكن العادة سحبتنا الى غرفة الضيوف. حين بدأ يزوروننا ضيوف بين الحين والآخر. مذ ذلك اليوم بدات اشكل عاداتي حسب الحاجة وكما تريد زوجتي ، ذات يوم جلبت معي صحيفة اتسلى باخبارها في البيت ، كان ذلك في العام الأول من زواجنا ، اندهشت حين شاهدت الصحيفة بيدي ، نظرت إليها طويلاً ، ثم امسكت بها والقتها في صندوق القمامة ، وهي تنظر إليّ بدهشة :

— لا تتورط بمثل هذه التفاهات ؟

— نزوة سخيفة لن اعود اليها يا حبيبتي

ذهبت الجريدة وذهب التفكير بالخروج عن خط حياتي المستقيم ، خط سعادتي ورتابة ايامي الهانئة ، فهل من الحق ان ادمر حياتي من اجل صحيفة يومية يمكن شراؤها بعشرين فلساً ، هـه. محال ، ارضاء زوجتي اهم لديّ من اي شيء آخر.

« ٣ »

اليوم ، قررت ان اخبر زميلتي نجاة بما يحدث لي في البيت. قصة تلك الطرقات الخفيفة الرتيبة التي اسمعها عند اول الفجر قبل انبلاج الصباح. في الهزيع الأخير من الليل ، تكون الساعة بين الخامسة والسادسة ، وهي عموماً ، بدات منذ عام تقريباً. وكلما حاولت معرفة الطارق ، تكون الخطوات قد هبطت درجات السلم واختفت ، وتلاشى كل شيء ، عندئذ يعز عليّ النوم ، حيث يظل صدى الطرق نابتاً ، ليس في الراس بل في البيت وجدرانه ، يرن كان شخصاً خفياً يستمر في طرقه ويواصل ذلك التدمير غير المعلن إلا في الراس ، عندئذ لا يبق اية اهمية لشيء معين داخل البيت. ابذل جهدي في رصد اللحظة التي يبدأ فيها الطرق ، ذلك ما لم اتمكن منه قط ، مرات عديدة اغادر فيها غرفة النوم الى الباب الخارجي ، افتحها ، بل وبعد ذلك القي نظرة على السلم القصيرة ، اصيخ السمع جيداً لكني لا اسمع شيئاً. اعود فاغلق الباب الحديدي ، كيف يمكن لأي كان اختراق باب كهذا ، لمن ابوح بعذابي هذا ؟ وقد يئست من جاري وزوجته الخليعة الثرثارة ، ليس أمامي احد سوى نجاة ، وحين اخبرتها بذلك ، نظرت إليّ طويلاً ، ثم القت حزمة الأوراق من بين يديها ، ثم قالت باستغراب :

— ولم تتغير حتى الآن ؟

— لماذا اتغير ؟

ــ يا لك من شاب غريب الاطوار !

استدارت لتغادر الغرفة الى غرفة ثانية ، انتفضت وامسكت بذراعها وسحبتها إليّ ، فوجئت بحركتي وتسمرت في مكانها. اردتُ الاعتذار لها. لكنها ابتسمت. بل انفجرت في ضحكة غريبة مليئة بفرح مفاجيء ، وهي ترمي بجسدها الى جدار الغرفة وتنظر إليّ باندهاش ، كانت نظرتها إليّ من نوع خاص :

قلت لها : آسف يا نجاة...

اغلقت فمي بيدها : لا تتكلم. اني افكر من اجلك فعلاً.

منذ عشرين عاماً لم أمسك ذراع امراة غير زوجتي ، فكيف تجرات على ذلك ؟ هل جننت لكي أمسك بذراع نجاة ؟ كانت المفاجاة لي أصعب منها لنجاة. عليّ اللعنة إذا كنتُ قد فكرت بذلك مسبقاً ولو للحظة واحدة ، بل جاءت محض صدفة ، ماذا لو عرفت زوجتي بذلك استحل عليّ كل لعنات الدنيا ، بل يقيناً ستلقي بأشيائي من النافذة ، هل اخبرها حين اعود الى البيت. هل صحيح ان أمرها بات يعنيني كثيراً ؟ حين عادت نجاة ثانية الى غرفتنا ، كانت قد تغيرت ، نعم تغيرت كثيراً ، اصبحت اكثر جمالاً . واقرب الى نفسي مما كانت عليه فيما مضى ، وشعرت بحيف كبير لأنني كنت بليداً ابله ، ولم اسمعها كلمة طيبة. الآن ، بدا جسدها الرشيق الحنون أشد رقة واكثر عذوبة. وصوتها النافذ الى أعماقي يزداد نغمة مسيطرة اخاذة ساحرة كلما تحدثت معي.

« ٤ »

انتابني خوف شديد ، باديء الأمر ، حين أدركتُ ان استقامتي بدات تتلاشى وان حياتي تنذر بخطر غير متوقع ، عدت الى البيت هذا اليوم وانا اشد كآبة واكثر حزناً. وخيل إليّ ان البيت بلا نوافذ أو أبواب ، هيكل قفصي محكم البناء ، سيج بالحديد المتين فمن اين لهم ان يدخلوه ! وحين بادرتني زوجتي بالسؤال عن سر كآبتي طلبت منها ان تكف عن سؤالي ، وتعذرت باني تشاجرت مع رئيسي هذا الصباح. فقالت باستغراب : انكَ مقبل على حياة صعبة !

ــ كيف لكِ معرفة ذلك ؟

قالت : ما دمت قد تجرات على الشجار مع رئيسك يا سليم !

نهضت في الحال وذهبت الى النوافذ ، ارخت الستائر وجعلت النور يتدفق من الزجاج. شعرت ان الشمس تدخل الى غرف البيت أول مرة ، وسمعت صوتها ياتيني من داخل مطبخ البيت :

ــ لقد تغيرت يا سليم.

لم أجب بشيء بل اشعلت سجارتي ، وقررت مع نفسي ان أظل ساهراً الليل ، حتى إذا بدات طرقات الباب المعتادة ، أكون جاهزاً للقفز على كوة الباب وافتحه في الحال.

« ٥ »

في المساء جاءت شقيقتها وتحدثت معها بصوت خافت ، غير اني كنت أصغي الى همسها في الغرفة الثانية ، مخفياً جسدي خلف ستارة من قماش ، تفصل بين الغرفتين :

ــ لنعرضه على طبيب ، هذا افضل له.

من مكاني تساءلت : مَنْ يذهب الى الطبيب !

اردفت شقيقتها : انت يا سليم.

ــ لماذا ؟

ــ الا تعرف كم اصبحت حالتك سيئة ؟

ــ هكذا إذن ؟

كانت إيمان صامتة لا تفوه بشيء ، توزع نظراتها بيني وبين شقيقتها ، التي تكفلت الرد بدلاً عنها :

ــ الطبيب سيشير عليك ببعض النصائح. بالمناسبة لماذا لا تسافر ؟

ــ ولماذا اسافر ؟

ــ لكي تتخلص من حالتك هذه ؟

ــ سافعل بنصيحتك ولكن ليس الآن !

قالت ضاحكة : المهم ان تسافر.

عدت الى غرفتي ــ غرفة النوم ــ القيت جسدي فوق الفراش. كنت أدخن سجارتي وعيناي تحدقان في سقف الغرفة المتسخ بمخلفات حشرات ليلية دابة في البيت. سمعت صوت الباب الخارجي يفتح ويغلق ، أدركت ان شقيقتها غادرتنا الى بيتها ، عادت زوجتي وجلست على حافة الفراش. مالت بجسدها عليّ وقبلتني من جبهتي. نهضت. وتزينت على غير عادتها حيث اخذت في السنتين الأخيرتين تزداد اهمالاً لنفسها

مع اني لم الحظ ذلك إلا في بعض الأحيان ، وحين اطلب منها الاعتناء بنفسها ، ترد عليّ : يكفيني انك تحبني.. لكن شكلها اليوم قد تغير ، فقد بدت أكثر اهتماماً بجسدها وارتدت افضل ما لديها من ثياب ، لم تكن الشمس قد غابت حين جاءت وجلست بجانبي. وهي تهمس بأذني : ــ اليوم سنمضي ليلة جميلة.

قلت : كما تشائين.

ــ هيا انهض ، واجلب لنا مشروباً لكي نفرح.

ــ كما تشائين.

في الحال ، نهضت ونفذت ما طلبته مني. ذهبت الى السوق وجلبت زجاجة نبيذ ذي لون احمر. له لون الدم القاني دم ساخن جديد ، يتدفق للتو من جرح قديم. دم الخطيئة الوهمية ، دم المباغتة يندلق من بين سيل اللعنات ، دم يندفع مثل سيل أو سد منهار. ارتوينا من ذلك الدم الغريب المعلب في زجاجة طويلة ، كنا نشرب بفرح غريب ، لم أشهد مثيله من قبل ، غير ان خيطاً من كآبة ينتابني بين حين وآخر ، وقرار حاسم في ان انفذ ما اريده الليلة ، سوف اضع يدي على الطارق في ليل العسس ، ترى من يكون ، ما لون بشرته وما نوع اصابعه هل يطرق الباب ساخراً أمْ تراه ياتي متردداً ؟ ماذا ينوي في حقيقة قراره ؟ ما اسمه وما هو عنوانه ؟ ماذا تراه يقول لنفسه عندما يراني في زقاق او شارع مصادفة ؟ هل يترصدني ؟ اهو عازب أمْ متزوج امراة أمْ رجل وهمٌ أمْ حقيقة ؟ سوف اعرف الليلة كل شيء.

نمت ، ترى هل نمت حقاً ؟ الذي نام وغط في سبات عمق هو زوجتي ، اما انا فقد بقيت ساهراً. حتى الهزيع الأخير من الليل. وخيل إليّ اني سمعت الطرقات ، لكني متاكد انهُ ليس اكثر من مجرد تخيل ، فانا اعرف نوع هذه الطرقات ، الى الحد الذي اتلمسه مع نفسي كلما بدات عملية الطرق. بعد منتصف الليل كان الصمت سيد المكان ، وكانت زوجتي قد ركنت الى النوم بعدما قمت بدوري كزوج مستقيم معها ، ولكني بدل الركون الى النوم ، ذهبت الى مطبخ البيت ، أخذت السكين الكبير ووضعته على رسغ يدي ، وسحبت شفرته بحركة سريعة. تدفق الدم أثرها احمر ، ساخناً يسيل الى الأرض ، حاولت معالجته لبعض الوقت حتى توقف سيله ، وانفتح الجرح امامي ، أخذت كمية من الملح والقيتها على الجرح ، كان ذلك ما علمني إياه ابي في طفولتي ، سوف يبقى الجرح يؤلمني ويمنعني من النوم حتى بزوغ الفجر او مجيء الصباح.

« ٦ »

في الصباح ضمدت جرحي جيداً ، وذهبت الى عملي ، أخبرت نجاة : بأني لم أسمع الطرق على الباب ليلة أمس !

قالت : ــ ياه ، لقد تغيرت حقاً !

وحين اخبرتها بأني جرحت يدي لأمنع نفسي من النوم ، اذهلها ذلك ، وقال لي :

ــ كانك في حلم ، لا يهمك يا حبيبي ، محنة وتزول.

ــ لا اظن ذلك فالطريق امامي مسدود.

ضحكت : انت تقول هذا.

ثم بعد صمت قصير : سنخرج معاً ونجلس في اي مكان تشاء يا عزيزي.

ــ ماذا تقولين ؟

ــ سنكون افضل عاشقين.

ــ هل هذا صحيح ؟

اخذتني اليها وقربت جسدي من جسدها ، واستطعت التقاط انفاسها الهادئة :

منذ متى وانت تحبني ؟

ــ منذ عشرين عاماً ، ربما منذ كنت طفلاً صغيراً.

ــ الم تكن تعلم اني كنت احبك ايضاً ؟

ــ منذ متى داهمكِ الحب ؟

ــ في اول ساعة ارى فيها النور.

ــ ياه ، كم تعذبنا إذن ؟

ابتعدنا عن بعضنا قليلاً ، وذهبت لتنهي ما بين يديها من عمل ، ونظرت إليّ طويلاً ، ثم امتدت يدها الى علبة سجائري أخذت واحدة وأشارت عليّ ان اشعلها لها ، فعلت ذلك ، وهي تنفث دخان نفسها الأول بعيداً ، كأنها تدفعه به خارج الغرفة.

ــ هيا بنا لنخرج !

ــ الى اين يا حبيبتي ؟

ــ سنطلب اجازة عما تبقى من اليوم.

كنت ماخوذاً بفرحها المفاجيء ، انني اتلمسه عن قرب ، فهو ليس فرحاً طارئاً ، بل ها هي تشاركني به وتجعلني جزءاً منه. صحيح اني ما زلت ماخوذاً كالمندهش ، لكن امراً غامضاً يحدث في داخلي ، هناك ، في العمق من الجانب المعتم من حياتي ، هل كانت لي حياة معتمة ، ترى هل كانت لي حياة قبل الآن ؟ بالتأكيد لم يعد امر زوجتي يعنيني الآن كثيراً ، فقد حدث شيء اكبر مما لو فاتحتها به ، وهي ، ماذا ستفعل غير العويل ، وربما لن تأخذ الأمر بجدية ، بل من الجائز ستسخر مني كعادتها :

قلت لها :

ــ نجاة ماذا يحدث لنا الآن ؟

ــ الا تعرف ماذا يحدث لنا ؟

ــ كلا ، ولكني احسه فقط.

ضحكت من أعماقها وهي تقول لي

ــ ستفهم ، ستفهم كل شيء يا حبيبي !

امسكت يدها وتلمست نعومتها ، أصابعها تلتف حول يدي وعيناها لا تكفان عن اللمعان ، عينان عميقتان ساحرتان وفم ممتلىء تحيطه بشرة نظيفة وهي تبعد خصلات شعرها المنسدل فوق جبينها العريض السمح بانثناءاته التي تنم عن امتلاء ودراية بكل شيء :

ــ نجاة ، نحن لم نطلب اجازة من العمل ؟

ــ اعرف ، ماذا يكون قد تغير فينا لو اخذنا اجازة !

تاملتها قليلاً : ــ اوه ، بدات افهم.

ــ لم يخب ظني بك ابداً.

ــ إذن ، فانتِ تريدين مني ما كنت اخشاه !

ــ بل ما لا تعرفه يا حبيبي.

لم أكن اعلم ان ما مرَّ بيّ من ايام ، كانت بلون العدم ، وما سياتي لن اعرف طعماً له ولا باستطاعتي معرفته كيقين ، كيف استطعتِ تغيير حياتي ، وتنحية بلادتي بعيداً ؟ هل كان الطارق عند الفجر ، وهماً او حقيقة يا اميرتي ؟

انتحينا ركناً صغيراً في مطعم منزوٍ ، وطلبتُ لنا قدحين من العصير ، قالت

انني افضل زجاجة بيرة.

ــ انتِ تشربين البيرة ؟

ــ إذا كان هذا لا يزعجك !

ــ بل العكس ، بودي لو اراكِ تشربينها !

ــ امامنا وقت كافٍ.

لم تكن مرتبكة ولم يزاولها اي اضطراب ، بل خيطاً خفيفاً من حياء قديم ، يقيناً جاهدت طويلاً في التخلص منه ، لكنها لم تستطع بل ظل ينتابها بين حين وآخر. ثانية عدلت من خصلات شعرها الفاحم الطويل وانتبهت الى فتحة ثوبها في الأعلى ، زررتها وأخذت سجارتي من يدي ودخنت نفساً جديداً :

ــ سجارتك طيبة.

ــ انتِ تسخرين !

ــ وهل يحق لمن يحب ان يسخر ؟

ــ نجاة.

ــ سليم.

ضحكنا معاً ، كان ضحكاً متواصلاً ، جعل الحضور من رواد المطعم يحدقون بنا ، لكنها لم تعر ذلك أي اهتمام. كانت تريح جسدها بارتخاء واضح ، فوق مقعدها وحقيبتها الصغيرة تستقر جاثية عند حافة المنضدة ، جاء النادل وقدم لنا زجاجتين من البيرة وقدحين فارغين ، سكبت في قدحها كفاية ، التمعت عيناها بتوهج مفاجيء ، ونظرت إليّ بتامل هاديء ، كانها تكتشفني جالساً أمامها ، لقد باغتها ذلك الحضور الأزلي ، بلحمه ودمه وصوته بوقع خطواته على الاسفلت أو بلاط البناية ، في هواء المطعم أو في ساعات يحلم فيها المرء ، ان يكون في حضرة زائر عز عليه اللقاء المفاجيء ، اللقاء العزيز المرتقب منذ حقبة من زمن ثقيل مر عليها وهي في كابوس الفراق اللعين ، ومن متاهة الانتظار القاتل ، تصيخ السمع برهافة لا حدود لها ، لتستمع الى خطوات قادمة ، وطرقات خفيفة متانية على باب غرفتها الموحشة المليئة بالمرايا والثياب غير المدشنة وحقائب صغيرة تستبدلها كل صباح ، تفرغ الأولى من محتوياتها لتملأ الأخرى بذات الحاجيات الصغيرة ، وفجاة يمتلىء المكان بحضور أزلي ، تحتمي به الروح من شيطانها القاسي ، ومن ساعاتها الثقيلة ، من خطوات الزمن المرهقة

تستبدل بخطوات قادم ، طال الانتظار اليه :

ـ سليم ، هل قلت انك لن تسافر ؟

ـ لن اسافر ابداً.

ـ اما انا فقد سافرت كثيراً.

ـ نجاة ، لماذا لا تصدقيني القول !

ـ شاهدت مدناً وبلداناً عديدة !

ـ مثلاً ؟

ـ ليس الآن يا حبيبي ، ارفع قدحك.

تناولت قدح البيرة برغبة لم اعهدها من قبل لم يكن قدح بيرة ، بل ارتشفت حياة كاملة ، وانا انظر بولهٍ اليها كانت تفعل مثلي وعيناها أكثر امتلاءاً وتوهجاً وكلما تحركت جانبياً تنعكس صورتها في مرآة كبيرة ، تختفي كل الصور الجانبية الأخرى ، كان المطعم لم يكن فيه سواها ماثلاً للحضور ، حتى الأصوات تتلاشى وتخفت حدتها وتستحيل الى همس حذر ، لئلا يحدث امر يصعب التكهن به ، كخروج العذراء صدفة ، كوجود غير مرئي غير ملموس ، لكنه في حضور ازلي طاف على قارب انقاذ ، فينتشل غرقى كانوا منذ بدأ الخليقة بانتظاره ، وهو ياتي عبر لجة الظلام الدامس ، كالرؤيا ، متخطياً حدود البحر نحو اليابسة لتنتشل الأذرع الممدودة اليه ؛ وبزينة كاملة وهيئة متماسكة يقترب من احبائه ومريديه :

ـ اين تغيب عني ، كلما حدثتك اجدك قد ذهبت بعيداً.

ـ محال اني ابتعدت عنكِ خطوة واحدة.

ـ اخشى الا تؤثر فيك البيرة مثلاً.

ـ بل العكس انها تجعلني اكثر وعياً.

ـ انها الزجاجة الثانية. انتبه.

ـ لا يهم.

جاء عامل المطعم وقدم لنا قائمة الطعام. قالت :

ـ سنكتفي بصنف واحد.

ـ هل تراهم يوافقون ؟

ـ يبدو انك لم تجلس في اماكن كهذه ؟

ـ ابداً. لم تكن لي حاجة اليها !

ـ ذلك فيما مضى أما الآن ، فكل شيء يجب ان يتبخر.

قلت لها بتذرع : عليك ان تفسري لي كل شيء

ـ ستفهم في حينه.

كان بودي ذلك ، ان يأتي عليّ وقت افهم فيه كل ما يدور حولي واعرفه عن قرب ونجاة اميرتي ، تفهم كل ما يجري من حولها تبدو غامضة احياناً كثيرة. لا أكاد اعرفها لشدة ما تتركني فيه من حيرة وعصيان ، تنتابني في مثل هذه الساعات كآبة تغشى بصيرتي ، حتى لكاني طفل صغير بحاجة ماسة الى مَنْ يرشده ويدله على أبسط الطرق ، حيث تلفني رؤى وأفكار أشعر ساعتها ، بأني غريب عن زوجتي وأهلي وأصدقائي يعز فيها عليّ النوم أو الخلود الى راحة قصيرة. قلق مسعور يطاردني كالطريدة ، فأعود ادراجي اليها مذعوراً أو كمن مسه جنون ، تأخذني بين ذراعيها تهدئني وتطيب خاطري وهي صامتة لا تقول شيئاً ، بل طيف ابتسامة رقيقة تعلو ثغرها الجميل وعيناها ثابتتا النظرة عليّ ، نظرة مليئة بسحر غريب لم اتلمسه من قبل في عيني احد. نظرة يجتمع فيها الوله المدلل وقد تعلق بهذا الوله فرص العمر ثم انفلتت الواحدة بعد الأخرى ، في كل فرصة كان باستطاعتي ان اكون اكثر حذقاً وذكاءً ودراية بما يحيطني. لا ان اعيش ابله ساذجاً ، يعبر من شارع مزدحم بآلاف الوجوه ولا يستوقف احداً ، وجه رجل لا تبدو عليه سيماء من جنون أو عظمة او خيبة أمل. بل عينان صغيرتان وفم يعلوه شارب ابيض ، من الترف المصطنع والحياة الرتيبة العجفاء ، ليس فارساً في حلبة ، خواء الروح والجسد وتلاشي البهجة بالأشياء ، الوجه المتسمر على ظلام دامس ، مستطيل العتمة كالطفل لا يعي الوجه من القفا. لا صلة له بالأشياء ما لم تكن موجودة امامه وتحت يديه.

« ٧ »

ثلاثة ايام ، بل سبعة ايام مضت لم تات نجاة فيها الى العمل ، اتراها تخلت عني ؟ وتركتني في وحشة لا تطاق ، عرفت ساعتها انني لن استطيع العيش بدونها ، وإذا استمرت في غيابها هذا ، ستدركني المنية لا محالة ، اي مصير غامض مجهول ينتظرني ؟ اليوم ذهبت الى البيت ولكني لم اتفوه بشيء ، لم أطلب من زوجتي حاجة ولم اكلف نفسي انجاز اي عمل ،

ركنت الى النوم مبكراً ولكن لم يأتني النوم ولو ساعة واحدة من الليل الطويل ، مرت ثقيلة باهظة الثمن ، رؤى واحلام ، مخاوف وانتصارات ، كوابيس تتبعها لعنات ، كيف يحدث هذا معي مَنْ كسر البيضة ليندفع الجنين بوله غريب نحو العمق من الطريق ، همت في الشوارع والدروب ، لم يعد الذهاب الى البيت يعنيني كثيراً ، زوجتي قالت : صدقت نبوءتي ، وشقيقتها أيدتها في الحال ، واتفقتا على ان العيش معي أصبح أمراً مستحيلاً ، وان المرأة إذا عاداها الدهر ، فأمامها بيت والدها ليأويها . قررتْ هجر البيت ، ففعلتْ. حين عدت بعد منتصف الليل وجدت امامي ورقة على منضدة الطعام ، كتبتها بخط واضح وموجز : « سليم ، لا فائدة منك لقد تغيرت واصبحت رجلاً غريب الأطوار. لا تحاول معي فقد قررتُ هجرك الى الأبد » لم اندهش ولم تسبب هذه الورقة لي أية صدمة ، لو كانت هذه الورقة التي القيتها في القمامة حالاً ، قد كتبتها قبل ثلاث سنوات لانفجرت بالبكاء ، وربما قمت بفعل مشين لا ينم عن صبر او سيطرة على النفس ، الآن اختلف الأمر فعلاً ، فقد تغيرتُ كما قالت لا فائدة مني ولا أمل ارتجيه من أحد ، لم اترك زقاقاً أو حارة إلا وفتشت فيها عن نجاة ، تلك التي غادرتني دون سابق انذار ، بعد ان كانت معي هنا في غرفة لا تتجاوز العشرين متراً مربعاً لكني لم انتبه اليها طيلة تلك الأيام ، كم تاسفت لاني لم اعرف لها عنواناً أو دالة ترشدني اليها. ترى هل حدث لها مكروه وهي القادرة على تجاوز المحن والأرم ، كل العذابات تمر من بين أصابعها ، وهي لاهية بنفسها ، منشغلة بزينتها وعالمها الذي يبدو لي صمم خصيصاً لها ، او هو من تصميمها هي لا احد له امكانية التدخل في هذا العالم ، الذي شيدته نجاة عن دراية ومعرفة بكل دقائقه وتفاصيله الصغيرة والكبيرة ، كيف لم انتبه اليها من قبل ، كانت تطرق عليّ بصوتها ، تدق ذلك الجدار الأصم الخامل والخاوي ، حتى إذا ما مسه الطرق في النخاع استفاق ولكن بعد الذي جرى. هل كان لابد لهذا ان يحدث حقاً ؟ هل يحق لها ان تغيب وتختفي فجأة ؟ كيف يتسنى لي السؤال عنها ؟ اسأل مَنْ وكيف. انها المرة الأولى التي اجد نفسي منشغلاً بأسئلة من هذا النوع ، الخمرة لم تعد تجديني ، وكذلك البيت ، أصبح لا يأويني وإذا دخلته تخيلته جحيماً وسجناً لا يطاق العيش فيه.

في الشارع القديم باغتني صديق لم اتذكر ملامحه بسهولة ، وهو يتأمل هيأتي :

ـ مَنْ ارى سليم ؟ حقاً هذا انت ؟

ـ ومن تراني اكون ؟

ـ شخصاً آخر ، هكذا تصورت في البداية.

ـ بداية ماذا ؟

لوح ذراعه في الهواء : يا إلهي كم تغيرت فعلاً ؟

زعقت به : ـ لم اتغير ولا هم يحزنون.

اخذني من يدي برفق :

ـ هون عليك ، تعال معي لنتحدث.

ـ الى اين تمضي بي ؟

ـ هل يعجبك هذا المقهى او نذهب الى اقرب بار ؟

ـ انت الذي تدعوني.

ابتسم بعد ان شاهدني اهدا فعلاً :

ـ طيب لنشرب زجاجتي بيرة.

ـ هذا افضل.

وسط السجادة المعلقة على الجدار ، يتوثب نمر ليصرع ضحية ، يحاصرها بعد ان مزق جزءاً من جسدها ، كانت النهشات واضحة وان غرز اسنانه في كتفيها بارز للعين ، كان بودي لو اساله : ماذا يعني كل هذا. السجادة والنمر والطريدة ؟ يقيناً سوف يصدعني بثرثرته. بدا النمر منتشياً في سطوته الخارقة بينما كانت الطريدة في ياسها القاتل لا تملك حول ولا قوة لرده عنها. اخرج مسبحته من جيب سترته وبدات حبات الخرز تتساقط ببطء ورتابة وانا اعدها بدلاً عنه ، الواحدة بعد الأخرى ، قال لي :

ـ صحة.

ـ نشرب نخب مَنْ ؟

قال ضاحكاً : ـ نخبك.

ـ نخب الذين ورطونا بالهم

رشف من قدحه رشفة طويلة وضحك ، كشف عن اسنان نظيفة :

ـــ بالتاكيد تمر بمحنة يا سليم ؟

ـــ ستفهم كل شيء في حينه.

ـــ ارجو ان تساعدني على الفهم.

ـــ بالطبع.

كانت اناقته تثير بيّ جزعاً لا يحتمل ، توحي اصابعه النظيفة وهندامه المرتب بنظام صارم في تناوله طعامه اليومي وحياته الاعتيادية ، تشير عافيته المتوهجة ، وتلمظه الفرح مع كل رشفة قصيرة من قدحه الى ان الحياة في منتهى الضرورة لكي تعاش.

ضحك ثانية : ـــ محنة وتزول.

أطرق بعض الوقت ، ثم اشعل لنفسه سجارة. واخذ نفساً قصيراً وهو ينظر إليّ :

ـــ هل ترى شارع ابي نواس ؟

ـــ اراه واعرفه.

ـــ شارع السكارى والمجانين.

ـــ انت تقول هذا.

ـــ وانت ؟

ـــ ......!

حين صمت لم يلح عليّ بالسؤال ، بل طلب ثانية زجاجتي بيرة ، وهو يمرر يده على صدره ويمسد شاربه الناعم بفرح واضح :

ـــ لدي نقود كافية . تستطيع ان تشرب ما تشاء.

ـــ آه. انا اشكرك من قلبي.

ـــ قل لي يا سليم ، هل هي ازمة سياسية ؟

ـــ عن اية ازمة تتحدث ؟

ـــ ازمتك.

ـــ كلا بالطبع !

ما ضايقني به ، هو تلك الهيئة الموحية بالتقصد ان تكون هيئة العارف بكل شيء :

ـــ إذن هي ازمة عاطفية :

أردت ان افتح فمي ، لكنه أشار عليّ بالصمت بحركة من ذراعه ، وقال :

سوف تزول ، انني اعرف انها مجرد ازمة جنسية...

قاطعته : عن اية ازمة تتحدث ؟

ـــ نعم ، نحن ابناء الشرق يعذّبهم الجنس يا سيدي !

اردف ثانية وبحزن : تزوج يا سليم تزوج.

لم يعد باستطاعتي الاستمرار معه ، والاصغاء لحديثه المتدفق ، فقد اصبح لزاماً عليّ مغادرة البار ، افرغت بقية قدحي في فمي . ثم نهضت. نهض بعدي وهو يلهج بصراخ واضح : الى اين تذهب ؟

ـــ انظر شارع ابي نواس جيداً.

ـــ ايها المخبول ، اني ارتاده مرة في الشهر الا يكفي هذا ؟

ـــ والنهر الصاخب ؟

ـــ اعرفه جيداً.

كان الشارع مزدحماً بالوجوه والأجساد والروائح ، بحركة سريعة خلعت حذائي وتقدمت بخطوات هادئة نحو الرمال الرطبة ، شعرت ان ما ادوس عليه كان سحراً وليس ارضاً ، غير ان الأرض الساحرة تلك قادتني الى النهر ، فتقدمت خطواتي ، واصبح من الصعب العودة الى الوراء. خطوتان وينتهي كل شيء. خطوتان وصوت الصديق يختفي عويله : الى أين أيها المجنون ؟. خطوتان ويلامس جسدي تيار النهر الجارف ، لكني دفعت بالخطوتين وتبعتهما خطوات متتالية ، ولم يكن امامي احد غير الفضاء المريح ، يمتد امامي رحباً واضحاً ، يفتح ذراعيه على سعتة ابدية.

بغداد ـــ ١٩٨٥

جدلية القراءة الثالثة

دراسة في رواية الراووق

■ ياسين النصير

— ١ —

تحاول هذه الدراسة تطوير مفهوم نقدي طالما ألمحنا إليه في موضوعات سابقة ، إلا وهو تحويل البعد المكاني / الزماني في النص الابداعي من مقولة فلسفية قبلية الى مفهوم نقدي — أدبي ، يحمل الفلسفة بُعداً من أبعاده ، وبذلك نعيد المكان — الزمان الى حقل المعرفة الثقافية ونجرده — نقدياً — من أبعاده البلاستيكية الجامدة. ونعتقد ان تطوير مثل هذا المفهوم النقدي ليس صعباً بعدما وجدنا في تراثنا الأدبي والفكري مَنْ يجعل من الأمكنة والأزمنة لغة واضحة في الثقافة ، وبعد ان استطعنا تخليص هذه الأمكنة والأزمنة من مفهومها الظاهراتي — الباشلاري وجعلناها لغة اجتماعية تتفاعل مع عناصر النص الاخرى.

في ضوء ذلك تحاول هذه الدراسة التأكيد على ان المكان — الزمان في النص له بُعد خامس ، هو بُعد فلسفي ، يفرضه المؤلف فرضاً في النص ويتعامل معه كما لو كان هذا البعد حقيقية نسبية يظهر في مواضع ويختفي في مواضع أخرى ، ويحمل آراء هنا ولا يحمل آراءً هناك ، ولذلك فالبعد الفلسفي فيه بُعد اشاري يقوى بالدلالات الكامنة في النص ويزداد حضوراً بوعي القارىء.

ولكي تتوضح أبعاد هذه المحاولة ، لابد من العروج على بعض الممهدات الفكرية التي لولاها لن نستطيع الدخول الى عالم النص.

اولاها : جدلية القراءة ، ونعني بجدلية القراءة هنا ، ان النص الابداعي يُقرأ ثلاث قراءات ، قراءة جدولية ، وقراءة أفقية ، وقراءة ثالثة جدلية ، وسنوضح أبعاد هذه القراءات في متن هذه الدراسة.

وثانيها : البحث عن السياق الداخلي لفكر المؤلف ، والسياق هنا يختلف عن السياق العام للنص الذي يتحدد من نوعه ، فالسياق الداخلي للمؤلف لا يلتزم التسلسل البنائي للعمل الفني ، ولا يقف عند كل الظواهر الفنية ، وإنما يعتمد التكرار والتوالي لفكرة ما أو لأسلوب ما يعتمده المؤلف بوعي أو بدون وعي ومهمتنا اقتناص هذا السياق لأنه وحده الذي يدلنا وبوضوح على تفكير الكاتب واهتماماته.

وثالثها : ان المكان — الزمان بُعداً كلياً واحداً كامناً في النص تحمله تصورات الأديب الفكرية وأساليبه. حتى ولو كان النص خالياً من ذكرهما. فالنص ما هو إلا امتلاء المكان بالكلمات لذلك يتساوى في المعطى العام النص المكتوب والنص المقروء والنص المرئي والنص المسموع ، والنص الذي تشترك فيه جميع الحواس. ما دام كل نص أدبي يحول بياض الفضاء الى سواد ملء بالفعل.

ورابعها : ان السياق النقدي لنا يفترض ان المكان / الزمان واحد سواء أكان النص رواية أو قصيدة أو مسرحية. فالمفهوم أوسع من النوع وأكبر من الأداة التعبيرية. انه الممتلىء بالكلية حد التمايز لجزئيات النص. وغرضنا الأساس من هذه التوضيحات ليس

جعل المكان / الزمان مقولة مجردة من دلالتها الاجتماعية ، وإنما بجعله دليلاً كاشفاً للنص. أو في أحسن الأحوال أحد الأدلة الحديثة لانارة النص من الداخل والخارج معاً.

وخامسها : التأكيد على التمايز بين رواية ورواية ، قصيدة وقصيدة مسرحية ومسرحية. ونعني بالتمايز هنا الكشف عن ان بنية النص تتأرجح بين ميدانين مفترقين : الأشكال التراثية ــ الأدبية القديمة. والأشكال الفنية المعاصرة. فنحن نعتقد جازمين ان الرواية العربية بالذات إن هي ابتعدت عن جذرها التراثي تجردت من قيمتها المعاصرة. وان أية رواية تتلقف موجات التحديث الأسلوبية دون تأسيس تراثي ــ نقدي ، لا يمكنها أن تكون معاصرة. والرواية التي نعالجها في هذه المقالة معاصرة من خلال امتلاكها بنية تراثية هي بنية الحكاية الشعبية ووفق اطارها التفسيري القائم بين مسارين كبيرين هما : الصيانة والتدمير ، أي (نصف حياة ــ نصف موت) وسنوضح ذلك مفصلاً في متن هذه الدراسة. لاعتقادنا ان الفكر الوسطي ــ العربي الاسلامي قام وما يزال قائماً على مبدأ الصيانة الكلية لأسس وأفكار ومكونات المجتمع وان التدمير الذي يمارسه أحياناً ليس تغييراً جذرياً لهذه الأفكار الكلية وإنما من أجل صيانتها للعودة ثانية لها. وإذ نضع هذه الفكرة الفلسفية موضع التطبيق النقدي ، إنما نجعل من القراءة الجدلية ــ القراءة الثالثة ــ فهماً يحدد معنى المكانية / الزمانية وفق سياقها العربي / الاسلامي وبالنسبة لرواية الراووق ، تكون بنية الحكاية الشعبية بفروعها وبمادتها « الف ليلة وليلة » جذراً أسلوبياً وفكرياً لها.

ــ ٢ ــ

واختيارنا لرواية (الراووق) لعبدالخالق الركابي ، نصاً أدبياً يحقق لنا الخطوة الأولى في هذا المسعى ، فالرواية هذه تمتلك جديداً على أصعدة مختلفة ، فهي الرواية العراقية التي تبتعد عن الواقع المعيش لتقترب منه تصوراً وتفسيراً ، بمعنى انها تتراجع الى الوراء خطوات لكي تفسح المجال الرؤيوي



عبدالخالق الركابي

لها لترى واقعها رؤية واضحة ، فهي لا تقتحم الحياة المعاصرة ــ مكانياً ــ زمانياً ، إلّا بالقدر الذي يرى الحفيد وما فعله الأجداد ، فهي رواية معكوسة الى الزمن ، عودة من أجل الحاضر ، حاضر الفن الروائي ، وعودة من أجل التاريخ ، التاريخ المعاصر. ولعل الروائي العراقي الوحيد الذي تسجل له هذه البادرة أي الكتابة عن الزمن العراقي الماضي ــ كما أشار الى ذلك الشاعر حسب الشيخ جعفر ــ ويمثل هذه الرؤية المرتدة الى الوراء. استطاع عبدالخالق الركابي ، ان يحقق لفنه القصصي امكانية سرد جديدة فهو لا يشبه طريقة فؤاد التكرلي في (الرجع البعيد) عندما اختلطت الأحداث التي عاشها بالأحداث التي عاشتها شخصياته ، فكتب فناً صعباً وأسلوباً مركباً ، وهو لا يشبه طريقة غائب طعمة فرمان الذي يكتب بعين حركة الحاضر ، وما تحدثه هذه العين المراقبة والمنفعلة من تغييرات مكانية على المدينة المتطورة ، والمحلة المتغيرة ، وبالتالي ما تحمله شخوصه من آراء وأفكار معاشة ومعاصرة يتداخل فيها الوعي بمشكلات الوطن بالوعي بمشكلات الانسان.. ولا يشبه طريقة عبدالرحمن مجيد الربيعي ، عندما يختار أحداثه من مواقع عراقية متأزمة ، فينصب هدفه الروائي على قياس التفاعلات الآنية المنعكسة على الشخوص ، ولا يشبه طريقة جاسم الهاشمي في تعامله مع البيئة العراقية واحداثها

المتفردة وإن كانا منشغلين معاً بقياس نبض الموضوعات البكر... هي إذن رواية عراقية متاصلة بالتاريخ ، التاريخ القريب ولكن ليس المعاصر — تاكد ذلك في روايته — باب الطلسم — وعبدالله العاشق — والطريقة الفكرية — الفنية هذه تجعل من الفن الروائي يمتد الى مسافات زمنية مهملة ، والى حالات اجتماعية لم تعد تذكر ، والى اناس بنوا بتصوراتهم البدائية مدناً للحلم العراقي ، وبذلك يحقق عبدالخالق الركابي توازناً بين طاقة الفن الروائي القديم — الجديد وامكانية ان يحمل هذا الواقع طرق السرد الفني تلك. وقد اتاح عبدالخالق لنفسه امكانية تعبير واضحة المسالك ، فهو يكتب القصة القُصيرة بنجاح لكن قصصه القصيرة روايات قصيرة مشذبة ، ويكتب الشعر الغنائي منه والدرامي ، لكنه يضمنه منهجاً قصصياً ، فكان ان سعى لى السينما منقاداً اليها بما تمتلك قصصه من امكانية مد واستطالة ، فوجد ان الصورة الواقعية يمكن ان تصبح مشهداً متحركاً ، تتفاعل على ارضيته ارادات عديدة. فمدته هذه الحال بإنشاءات بنائية. مرة الى الماضي لينهل من احداثه وكتبه ومرة الى الحاضر ليشخص نماذج وحالات. وتاتي الراووق رواية يجمع فيها كل طرق الفن المساندة للسرد الروائي ، الشعرية والقصصية التلميحية ، والمشهدية السينمائية ، والنص التراثي — والمدونة السحرية — القدرية ، والأسلوبية الواقعية التي قرا فيها نماذج فـ تاثربها واكثر الحديث عنها.. صخب وعنف فولكنر ، واستطرادية دستويفسكي ، وسخرية وغرائبية الف ليلة وليلة ، وواقعية (مائة عام من العزلة) ، وله مع هذه وتلك مئات القراءات المؤثرة.. لكن عمق فنه الشعبي لا يستقر إلّا في الموروث الانساني ، العراقي بخاصة ، هذا الموروث الذي فجر في الرواية العراقية اسلوبية قص جديدة ، ينفرد عبدالخالق الركابي بها لوحده ، ليس لأنه اكتشف عمقها التاريخي اي عمق الأسلوبية ، وبخاصة ذلك النمط من الناس الذي ينساق وراء سماع الأخبار ، ومن ثم يترك في ضوء ما تمليه ارادة الآخر. بمعنى ان مبداية التسلط ، تسلط الشيخ — كبير العشيرة — المحتل — الأجنبي ، الملا — الاقطاعي ، هي التي تحرك الشخوص وبالتالي تحرك اسلوبية فنية مبنية على القهر والكوارث والعنت. فاكتشاف القاص لهذه المواقع المختفية — المنسية من ثقافة كتّاب القصة والرواية والشعر الذين جعلوا الثقافة مقطوعة الجذور وتمتد بلا أسباب فاكثروا الاستعارة إما من تجارب كتابها وهم في الأغلب بلا تجارب — إلّا ما ندر — أو من تجارب الروايات الأخرى — وهي في الغالب منقولة مشوهة ، وتتحدث عن بنى فكرية واسلوبية لا دراية لهم بها. هنا ياتي اكتشاف عبدالخالق الركابي لهذه النماذج، ولهذه المواقع ، ولهذه البدايات محاولة إرساء فن الرواية العراقية على ارضية لها تاريخ وعلى نماذج لها امتدادات معاشة ، وعلى اسلوبية فنية متغلغلة في البناء الثقافي العراقي ، وقادرة على محاكاة افضل النماذج الروائية ، فيما لو جرى تطوير معاصر لها. واعني بالتطوير المعاصر ، اكتشافه لأسلوبية قص خاصة بها منبثقة منها لا اسلوبية قص مشاعة متداولة ، فخصوصية الف ليلة وليلة الأسلوبية مثلاً ، انها توازن بين الفن والفكرة ، بين طريقة السرد وبناء الحدث بمعنى ان الحكاية هي الأسلوب وهي المحتوى. وبتعاقب الأيام والأحداث جرى تطور جذري على الأسلوبية الحكائية القديمة ، فتحولت من فن معطى — خارجي — داخلي ، الى فن مواكب لتطور الحياة ، دون ان يخسر الكثير من قدراته الذاتية. والمرحلة التي يتناولها عبدالخالق الركابي مبتدئة بعام ١٦٨٢م ، ومنفتحة على زمن غير معلوم ، هذه الفترة لها اسلوبية قص خاصة بها ، لو جرى اكتشافها لكان لها شان في تثبيت أو تغيير اسلوبيتها الحالية. فالأحداث الماضية لا تروى الآن إلا وفق اسلوبيتين — اسوبيتها الخاصة التي تؤسس جزءاً من حدثيتها ، واسلوبية الروائي المعاصرة المبنى جزء منها على جذر ما اسلوبي ، وإلا لا يمكن ان نروي التاريخ باسلوبية معاصرة كلية ، أو باسلوبية قديمة كل القدم ، فالفن الروائي ، جدلي بالضرورة. وجديد رواية الراووق إن كاتبها قد وفق لحد ما في الحفاظ على هذه الأسلوبية المتوازنة ، فاقتبست من كتب التراث ، وحاكى مشاعر

بدائية الانسان القروي ، وجسد افعالهم البسيطة ، ونما قدراتهم خلال العمل ، واسبغ على قرية الهشيمة مسحة تاريخية ــ عراقية ــ وحاول جهد الفنان المتمكن قطع الصلة الاسلوبية بين مادة التاريخ ورؤيتها المعاشة ، وبذلك حقق الى حد ما توازناً اسلوبياً بحاجة الى تطوير جاد فيما لو تناول فترة تاريخية اخرى. ولذلك فالراووق لا تضعنا كلية في احضان التاريخ ، ولا تنطلق بنا الى خارجه ، وإنما تجعلنا نعايش احداثاً نحن على دراية معينة بها ، وتدخلنا بيوتاً فنية نعرف بعض تفاصيلها ، وتطلعنا على حالات وتجسيدات هي من القرب منا.. إذن فالتاريخية ليست نصوصاً ملصقة ، وإنما اكتشاف العمق التاريخي للقارىء ، وقد فعلت الرواية هذا. فالتاريخ لا يعاد كلية ثانية ، وإنما القصة ــ الرواية تذكرنا به عن طريق فنه المغمر بفنها وليس عن طريق الشواهد المنقولة منه فقط.

إذا خلصنا الى ان تاريخية الراووق معاصرة ، امكننا القول انها الرواية العراقية الاولى التي تختط طريقاً لها وسط التاريخ العراقي. فتقدمه لنا حياً له رأس ويدان وقدمان ، ويستطيع التحكم ليس بمسار احداثه ، وإنما في رؤية القارىء له. والقارىء المعاصر مشارك فاعل في بنية العمل ولم يعد متلقياً لما يُقال ، وإنما عن طريق قراءته يغير من فن الرواية وتركيبها ، كما يغير من نفسه ، القارىء المعاصر يمتلك قدرات التغير باعتباره وعياً مضافاً ومنفتحاً على الحياة وعلى الزمن. من هنا يولي كتّاب الرواية والقصة والفنون الأخرى اهمية استثنائية للقارىء ، شريطة ان يكون قارئاً بمعنى انه يمتلك حدوداً واضحاً للفهم ، ومستوى معقولاً للحكم. وإلا فالقارىء المشبع بسياقات معرفية سلفية مخدرة ليس مشروعاً ثقافياً. إذن ما هي محصلة القارىء من هذه الرواية ؟ وما هي محصلة الرواية من القارىء ؟. في عمق اية تجربة ابداعية يكمن غرض فكري اساس ، وهو ان الكاتب صوت ثقافي وفكري واجتماعي ، والقارىء في موقع مكون لهذه الاجتماعية ، لذلك تتظافر ليس الجهود المعرفية وإنما الجهود التاريخية. فالنص لا يؤلفه المؤلف لوحده وإنما يؤلفه القارىء كذلك وإن كانت لغة التاليف مختلفة. بالنسبة لقارىء (الراووق) سيعيد تشكيل البنية التاريخية وفق معارفه الخاصة ، فقارىء في مدينة ما شهدت احتلالاً عثمانياً ، او فارسياً او انكليزياً سيجد في الرواية هذه صورة اخرى لما يعرفه وشاهده ، وبذلك يضيف للرواية عمقاً تاليفياً ومعرفياً تحقق الرواية هدفها المعرفي عندما تجد ان ما تقدمه يمتلك الشمولية ، شمولية وطنية وشمولية إنسانية ، فليس الحدث الروائي مغلقاً على مكانه او زمانه ، بقدر ما يكون مثيراً لموضوعات اخرى حدثت في امكنة وازمنة مختلفة ، ونجاح اي عمل ابداعي يكمن في هذه الاحالات اللا متناهية. القارىء وحده يوسع من مبدأ الاحالة والتفسير.

ــ ٣ ــ

الرؤية الفنية

إذا سلمنا جدلاً ، ان (الراووق) رواية ، وليست تاريخاً او اي نوع فن اي فن آخر ونعني بالرواية امتلاكها شروطاً فنية خاصة بها تميزها عن القصة القصيرة والمسرحية والقصيدة والوثيقة والمدونة ، فالراووق بمثل هذه الصفات رواية ، ورواية معاصرة ، وبذلك تمهد لنا السبيل لمعرفة قوتها المعرفية ، فالرواية دون سواها من فنون الكتابة ، تخضع اسلوبيتها لجهود غير فردية ، واولى متطلبات هذه الأسلوبية الوضوح والصدق الفني والتاريخي ، وثاني المتطلبات الاقناع ، والمشروعية في الطرح ، وتوافقها الضمني مع إيقاع العصر المتجدد ، وما دام القارىء مؤلفاً آخر ، فستجد نفسها في دائرة من التوسع الأسلوبي والمعرفي ، لذلك يستوجب ابتداءً معرفة الكيفية التي تصلنا رؤيتها الفنية والفكرية ، فعن اي طريق تصل هذه الرواية ؟ عن طريق الراوي المحايد الذي يطرح الوثيقة والتجربة المعاشة بحيادية موضوعية تامة ؟ أم عن طريق الراوي ــ المتحول الى القاص تارة ، والعليم بكل ما يحدث في بيتها تارة أخرى ؟ أم عن طريق الراوي العليم والقارىء المتعلم ، بحيث يحيلك التاويل الى اجتهادات لا نهاية لها؟ اقول عن اي طريق تصلنا رؤية هذه الرواية ؟!

١ ـ الرؤية التاريخية : وقد تمثلت في الرواية بنية عميقة ، شملت الأحداث (الاحتلال الفارسي ـ الاحتلال العثماني...) والشخوص ، سلطة (مدحت باشا ـ فزع ـ عاضي ـ الجندرمة ـ الملا... الخ). والبنية التاريخية ذات سلطة ، وهي دائماً من أقوى السلطات المعرفية ، وحضورها يفترض التصديق لأنها مدونات ، ومادتها مخترقة الأزمنة ـ لها سجلات ـ (الرواية تختار اسمها من أسماء السجل ـ الراووق). والتاريخية صوت جماعي ـ لا فردي ـ مشبع بأحداث سياسية وبمثولوجيا ، وبكتب. وتصل سلطة التاريخية في الرواية الى درجة اليقين القدري (ما يقراه ذاكر القيم في علم الغيب وما يحدث في قرية الهشيمة من زوابع وغزوات وتغييرات). وبسلطة التاريخية تقترب من المنطق الرياضي ، وهو أقوى منطق جبري (ألم تحسب جملة الاستهلال ـ حكم في صفحة القدر ـ بحساب الرياضيات فيؤرخ بذلك بداية للرواية) ؟.

وتستعين الرؤية التاريخية بمصادر معرفية كثيرة ابرزها السجل الذي تركه السيد نور في المزار ، وقد دون فيه تاريخ المنطقة.

(... ها هو (ذكر القيم) يقرا الأحداث القديمة بادق تفاصيلها : إذ بدأ الأمر باصرار (مطلق) ـ بنزق شاب غني وجد نفسه محط أنظار الجميع (...) على بناء قلعة ذات مفاتيل فوق تل تعلوه اطلال قلعة قديمة عرفت بكونها مسكونة بالأرواح...) ص ٩.

(منذ فترة وانا اتوجس من مقدم هذا العام فمخطوطة السيد نور اكدت منذ عشرات السنين ان هذه السنة لن تمر بالديرة بسلام). ص ٢٢

التاريخية موثقة بسجل الراووق ، ومحفوظة بمزار السيد نور ، ومعها أسماء المواقع ، والأمكنة ، تل الأربعين ـ المقبرة ـ الذي بنى عليه فزع قلعته الجديدة فطاردته أرواح الميتين ، والمزار ، المكان السدانة المشفع بالعبادة والتقوى والذي مارس وعياً ضاغطاً على الناس. يأتونه كلما حلت بالقرية كارثة حياتهم ووجودهم مرهونة بوجوده ، لا يزال ولكنه يوظف وحضور المزار يومي ـ قدري ، وتكوينه المادي يجمع بين وظيفة المعبد ، ووظيفة الحرز المكنوز. يخزن الأسرار ـ مكان المخطوطة ـ ويشيع الأخبار ـ مصدر كل التنبؤات ـ ويغير أو يسند الأوضاع ـ ذاكر القيم ـ وعرضة للتبدل ـ طمع فزع به . يناهض الاحتلال العثماني ويخضع له في آن واحد ـ استدعاء ذاكر القيم للجندية ـ واجتماع المناهضين للحكم العثماني في داخله ـ يقيني المعرفة ـ صدق معلوماته ـ محكوم بطاقة سماوية ـ مكان للصلاة ـ مفتتح الرواية وخاتمها. تبتدىء الرواية به وتختتم. انفتاح الاستهلال على الماضي ، أو انفتاح الخاتمة على المستقبل. أما فعل القص فما هو إلا تجسيد لحركة الحاضر. التاريخية هنا سلطة أسلوبية ومعرفية تغذي اجزاء العمل الفني كله ـ لم نجد فصلاً من فصولها الثلاثة عشر يخلو من التاريخية.

فماهي إذن هوية الراوي الذي يجسد لنا هذه الرؤية التاريخية ؟. وخلال البناء الفني نجد الراوي هو ذاكر القيم المسؤول عن المزار والسجل ، فهو المنبىء لما سيحدث ، والمدون لما يحدث. حركة الرواية تتم من خلال ما يقوله وما يقراه. لذلك فهو يمتلك عمقاً تاريخياً وعمقاً سلطوياً ، ذاكر القيم هو المؤلف في أبسط صوره ، المؤلف أيضاً يمتلك عمقاً تاريخياً يسجده من خلال سرده الفني ـ أي كتابة الرواية ـ وعندما تبرز التاريخية من خلال ذاكرة « ذاكر القيم » تبرز الفنية من خلال عمل المؤلف الروائي. لذلك نستطيع القول ان للرواية مؤلفين يكتبان معاً أحداثاً واحدة : ذاكر القيم من خلال حركته في الماضي والحاضر ، والمؤلف من خلال تدوين هذه الحركة تم انتاجها بصيغة فنية معاصرة مختلفة عن صيغة ذاكر القيم السردية. مؤلف داخلي هو ذاكر القيم ومؤلف خارجي هو عبدالخالق الركابي ، والمؤلفان معاً يجسدان هوية الراوي المزدوج الذي لا يزيح أحدهما الآخر ، ولكنهما لا يسيران بخطين مستقيمين. بل يولدان معاً الرؤية التاريخية سواء أكانت المدونة بكتب ، أو المروية بالسنة الشخوص.

« ستسمعون بانفسكم كيف ان هذه الشرور والفتن التي لم تعد وقفاً على ديرتنا وحدها هي الدليل على اقتراب

النهاية ؛ فالسيد نور اقتبس هذه الصفحات من كتاب البداية والنهاية ، للحافظ بن كثير (هنا يتكلم الراوي الداخلي ذاكر القيم ، ثم يواصل قراءة النص). وانطلق يقرأ ما احتوتها تلك الصفحات الصفر المتهرئة من علائم تسبق قيام الساعة : إذ يظهر (الدجال) وينهي (ياجوج وماجوج). حفر السد على اسم الله. فيخرجون الى الناس ، ويعقبهم (ذو السويقتين) وتخرج الدابة التي تكلم الناس من الارض. وتمطر السماء مطراً شديداً... الخ ، ص ٢٥٥ هنا يتداخل كلام المؤلف — الراوي الخارجي بكلام النص المكتوب وبقراءة الاثنين معاً فتتشكل سمات وهوية الراوي التاريخي ، الذي يمتلك رؤيته الفنية الخاصة.

١ — الرؤية الثقافية : إلا ان المؤلف — الراوي الخارجي — لا يساير دائماً ذاكر القيم — الراوي الداخلي — لأن ذاكر القيم محدد بمعلومات المخطوطة وببعض ممارساته ، وهو مشدود زمنياً الى ما قبل. في حين ينطلق المؤلف ، الى الحاضر ، ليعايش احداثاً تخرج عن اطار التاريخية ، ومن خلال نظرتين متقاطعتين يفصح المؤلف عن موقف ثقافي هو احد اغراض الرواية الحديثة. فالمؤلف لم يخف صوته الثقافي مهما حاول الاختباء وراء هذه الشخصية او تلك ، فإذا حاول تغيير طريقة السرد من ضمير المتكلم الى الراوي ، فلم يحاول اخفاء الطريقة التي رأى فيها مجتمعة خلال تلك الفترة . والرواية العراقية لم تختر بطلاً متفقاً إلا وجعلته مأزوماً وسياسياً — جلال خالد لمحمود احمد السيد — كريم الناصري لعبدالرحمن مجيد الربيعي — ابطال المبعدون لهشام توفيق الركابي ، في حين اقترب غائب طعمة فرمان من الشخصيات الشعبية لينهضها بطولة وممارسة ، وحاول جاسم الهاشمي ان يبتعد عنها كثيراً لاهتمامه في عرض شرائح اجتماعية ، ويأتي عبدالخالق الركابي ليتناول اشخاصاً لهم عمق عشائري ، وجودهم جزء من تركيبة اجتماعية — اقتصادية تكونت على ارض توالت عليها احتلالات ، والعشيرة كوحدة اقتصادية متجانسة العمل والهوية ، لا يبرز منها إلا الرأس — مطلق — عاصي — فزع.. الخ كل اسماء الشخوص بلا اباء دلالة على الغاء انتمائية الأشخاص الى أسر فرعية وهي جزء من مشاعية فكرية. كما ان عملهم كلهم واحداً ، العمل في البناء او البساتين ، ويعتمدون في انجاز اعمالهم على المشاركة (العونه). لذلك لا يتكلم مثل هؤلاء إلا ما يعرفونه ، وما يفعلونه. القدرية جزء من تركيبهم الثقافي ، والقلة منهم إذا ارادت التغيير سعت اليه من داخل تركيبة العشيرة. (قتل عاصي واستيلاء فزع على المشيخة) ، يساند التغيير سلطات احتلالية ، العثمانيون ساعدوا فزع في المشيخة.

(انها شارات وكالة المشيخة التي بعث بها الوالي بامر من جناب السلطان نفسه الى طويل العمر فزع). ص ٩٥.

ويستمر البناء المتوالي في تراتب السلطة العشائرية الى نهاية الرواية مطلق — عاصي — فزع.. ثم محاولة ظهور مانع بن عاصي خليفة لوالده.. ثم العودة الى فزع.. توالي آخر هو الكوارث والتي تحل بالقرية تبعاً لتوالي اخبار السجل والمدونات.. توالي ثالث سقوط باشا ثم مجيء باشا آخر.. وهكذا.. هذا البناء الفني المتراتب الظهور جعل البعد الثقافي يأخذ طابعاً افقياً غير تغييري. بمعنى الحفاظ على ما هو كائن ، خوفاً من التغيير.. الموقف الثقافي الآخر الذي تقاطع مع هذه البنية الأفقية ، تم وفق صيغتين :

الأولى : بذور المعارضة الداخلة لفزع ، يقودها ذاكر القيم وبعض ممن لهم صلة بالشيخ عاصي. وهذه البنية المتقاطعة كانت تشد الرواية الى الأحداث الفرعية إلا ان سلطة فزع المسنودة من قبل السلطان غالباً ما كانت تحبط هذه الثورات الصغيرة ، دلالة على غياب الوعي المنظم.

الثانية : الرؤية الجدلية لحركة الواقع نفسه ، لقد ارتبط مجيء فزع الى المشيخة بزيادة التهريب ، والضرائب ، والتسلط من قبل رجال الوالي على الناس ، والامعان في تعذيبهم ، وسوقهم الى الجندية قسراً ، لم يسلم أحد منهم حتى ذاكر القيم نفسه ، ثم هذا الخوف الذي يحيط بالقرية مصدره القلعة مقروناً بسيل من القذائف والبنادق — هذه الرؤية المحايثة للواقع كانت نتيجة فعلية للتغييرات السياسية في العراق. وقد احدثت هذه البنية الجدلية شروخاً ظهرت بوادرها

في الرواية ، وستكون اكثر بروزاً في عمل قادم له.

في الرؤية الثقافية يبرز دور الراوي ـــ المؤلف ـــ وإن لم يتكلم مباشرة ويعطي لنفسه سلطة معرفية تدل بوضوح على اهمية الموقع الاجتماعي والثقافي الذي يحتله في سياق الآيديولوجيا العامة للثقافة ، لقد قدم رؤية فكرية لاحداث العراق بإطار فني معاصر ، وباسلوبية تقرب فن الرواية من فن المعرفة السياسية ، والرؤية الثقافية المغيرة لا تعمل بدون محلية نشطة الخيال ، مادتها الميثولوجية من الشعب ، ومداها عن البدايات التي اوصلت المجتمع الحالي الى موقعه. فهي رؤية معاصرة وإن استخدمت التاريخ ، وهي رؤية مؤسسة لأنها تكشف عن بقعة خلاقة في المجتمع.

٣ ـــ الرؤية الأسلوبية : يستخدم الركابي طرقاً فنية تقليدية للقص ، السرد ، تناوب ظهور الراوي ، المتكلم ، الوصف.. الخ ، وهذه الطرق ملائمة تماماً لرؤية الروائي العراقي الذي لا يستطيع تطوير فنيته إلا عبر تجارب معملية له. اقول ان فنية الرواية مالوفة ، بل ومعروفة ، لكنها تنطوي على شيء من الغموض لا بسبب الايغال بالابهام والقدرية والأسرار والمخفي ، وإنما لأن الكاتب يريد ان يكون معاصراً بها. هذه الفنية المحتوية على القديم ، والمتطلعة الى جديد وحدها ـــ مرحلياً ـــ القادرة على احتواء تطلعات الروائيين الشباب ، لقد فشلت طرق التجريب التي مارسها كتّابنا ، لأنهم لم يؤسسوا رؤيتهم الفنية على قواعد ، وبقيت الطرق المتينة ، والمبنية على اسس من الوضوح الفني. ستذكر لسنوات بعيدة قادمة ، رواية الرجع البعيد ، وروايات غائب طعمة فرمان ، لأنها كشفت عن القوانين الموضوعية المحركة للمجتمع بطرق فنية موازنة لحركة هذه القوانين. ولذلك لا يكون الفن الروائي او أي فن جيداً إن لم يكشف قوانينه من داخل السياق الفكري ـــ المادي للمجتمع الذي يتحدث عنه.

الرؤية الأسلوبية للرواية لا تكتفي بتعريف نفسها من خلال اسلوبيتها ـــ طرق السرد ـــ انواع اللعب الفني الأخرى ـــ وإنما تعكس موقف الكاتب ضمن تطورات مرحلة اجتماعية معينة. بحيث تجعل من الرؤية التاريخية والرؤية الثقافية ، متلائمة مع ادواتها الفنية. هنا يتحول دور المؤلف من إنسان قادر على صياغة رؤيته للعام وفق قوانين فنية بحتة ، الى إنسان قادر على اكتشاف القوانين بطرق فنية متولدة منها ، ولن يشخص هذه الفنية الجديدة إلا القارىء ، الذي يتحول اثناء القراءة من متلقي عابر الى مؤلف ـــ او راوٍ آخر. فالحكاية تستمر في توليد بنيتها حتى وهي خارج نصها المكتوب.

ونعيد السؤال : عبر مَنْ تصل الينا الرؤية الكلية للرواية ؟! ونقول انها تصل عبر تدرج موقعي للراوي.

١ ـــ راوٍ موضوعي محايد ـــ مشترك احياناً ـــ مشبع بحس التاريخية ـــ ذاكر القيم ـــ

٢ ـــ يتحول هذا الراوي الى القاص ـــ البطل احياناً ـــ مشبع بالثقافة ـــ عبدالخالق الركابي ـــ

٣ ـــ يتحولان معاً عبر الرؤية الأسلوبية الى القارىء المستقبلي المشبع بسلطة الفنية ـــ القارىء ـــ.

ومثل هذه الرؤية المتسعة شائعة في الرواية العربية لأن تعدد الراوي ووظائفه ، متاتى من تشيؤ المجتمع وتنوع معارفه ولذلك فهي رؤية عميقة كما يسميها الدكتور بطرس حلاق حيث يقول في نقده لـ نجمة اوغسطس « يقوم الراوي بتحليل الشخصيات وتمحيص المواقف اجتماعياً أو سياسياً او نفسياً وتدعمه عادة كافة الشخصيات فتعبر عن مشاعرها من الداخل مما يعطي القارىء الطمانينية بانه قد فهم كل ما يجري امامه ».

ـــ ٤ ـــ

تجليات النص

بدءاً يطالعنا عنوان الرواية « الراووق » بشيء من الابهام والغموض ، ولن نعرف معنى العنوان إلا في آخر الرواية ص ٣٥٧ عندما يقول « سماها بالراووق تشبهاً بالمصفاة التي ينقى فيها الماء من كل شائبة ». فنحن امام نص روائي تصفى فيه احداث قرية تمتد جذراً في تاريخ اعم ، هو تاريخ كوني ـــ ظهور النجم المذنب ـــ وتحول تاريخ قرية الهشيمة من أحداث محلية ، الى احداث مرتبطة بالكون تحول

في مسار البنية العقلية العربية ، حيث ربط مصائر وافعال البشر بقدرات خارج إطار الممارسة الفعلية للبشر. فنحن إذن امام نص لا تسجل فيه إلا الأحداث المغربلة ، ولكنها التي لم تحسم بعد. بمعنى اننا ازاء ظاهرة فلسفية معقدة ، هي صورة مصغرة من ظاهرة فلسفية اعم ، تلك التي ندعوها بمبدأ (الصيانة والتدمير) فالرواية تبتدىء بشعور عام ان الدمار سيحل في القرية ، وعلى عناصر التاريخ ــ الناس ــ الأرض ــ العمل ــ ان تستنهض قواها المادية والمعنوية من اجل وقف التدمير أولاً ، ثم صيانة ما بقى من كيانات إنسانية وطبيعية وفكرية ثانياً وذلك من خلال عمل ثوري كبير ، هو الثورة بصيغ مختلفة بوجه قوى التدمير : الاحتلال الفارسي ، الاحتلال العثماني ــ الاقطاع ــ السلطة الدينية المتخلفة ــ القوى الاجتماعية السوداء ــ. إذن فحركة الرواية تمتد بين فعلين صيانة ــ تدمير ثم تدمير ــ صيانة ــ لكي تستمر القرية وجوداً جديداً مهياة لولادة تناقضات جديدة منفتحة بسجلها ــ الراووق ــ على احداث ستنشا من رحم واقعها.. وجذراً تمتد هذه الرؤية الفكرية في ميدانين فكريين كبيرين هما : البناء الفلسفي للعقلية العربية وبخاصة في قسميها الديني والسياسي حيث الدين الاسلامي يفترض اساساً لصيانة كيانه من خلال تعميق وجوده المادي والفلسفي ومن خلال

تدمير ما يناهض هذا الوجود ، سواء اكان العدو خارجياً او تناقضاً داخلياً. والثانية هي البنية الأسلوبية والفكرية لأهم كتاب ثقافي يتصل بفن الرواية والقصة هو كتاب الف ليلة وليلة. حيث بنية الحكاية لا تبتدىء إلا في لحظة تفجر صراع حاد في مسار الفعل. ثم لا تنتهي الى حل إلا بعد ان ترفد الحكاية بحكايات

اخرى ناقلة الصراع الى موقع جديد مهيأ هو الآخر لصراع جديد ولحكاية جديدة ، وخلال هذه الدورة الصيانية ــ التدميرية تنشأ الحكاية ، مما جعلت أدبنا وفلسفتنا وثقافتنا العربية منذ القدم وحتى الوقت الحاضر انعكاساً حقيقياً لواقع مشبع بالفلسفة والعمل. هذه المبدأية الصيانية للمؤسسات الفكرية والسياسية جعلت البنى العقلية عندنا لم تعرف الدراما

على العكس من المجتمعات اليونانية التي شهدت صعود طبقات محل طبقات اخرى ، فنشأت الدراما كانعكاس فعلي لهذا الصراع الحاد. كما يشير الى ذلك يوسف اليوسف. في مجتمعنا العربي لم تظهر الدراما ،

لان الصراع كان في مجمله يتم داخل المؤسسات الفكرية المتفقة كلها على صيانة الدين والسلطة لا الى تدميرها والغائها. ورواية الراووق لا تخرج في منحاها ومبناها واهدافها عن هذه المبداية المترسخة وعياً وممارسة ، فهي تبدأ باستشعار محلي ــ كوني ان القرية ستشهد تدميراً بظهور المذنب الشرير ، ثم تنتهي باستشعار ظهور المذنب ثانية. صيانة / تدمير ــ ثم تدمير صيانة ــ فمن اجل ان تستمر قرية الهشيمة وجوداً وكياناً تحمل تاريخ الأولين. لابد لها وان تهدد بتدمير داخلي ــ مجيء الفرس والعثمانيين ــ ومن ثم أكثر

داخلية موت عاصي ومجيء فزع ، وتدمير كوني. ظهور النجم المذنب. ثم تستنهض قواها الذاتية راصدة التناقضات الداخلية والخارجية لكي توقف التدمير وتصون ما هو مهيأ للاستمرار ، ثم الاستمرار بالحياة بعد الصيانة حتى ظهور التناقضات الجديدة الكامنة فيها فما كان من الوقائع الكثيرة ، التاريخية وغير التاريخية إلا ان طبعت اناساً وعادات وتقاليد القرية بمبداية صيانة وجودهم المهدد داخلياً وخارجياً ، ثم التحفز لتدمير ما يهدد هذا الوجود ،

فتبنى القرية الجديدة أو تصان القرية القديمة ، لكي تحمل في احشائها التناقضات الجديدة. المصان فيها والحامل للتدمير ، لتلد في آخر المطاف خلال العمل عوامل تكرير جديدة. وخلال هذه العملية التاريخية ــ الجدلية. ينمو الفعل وتنمو مضاداته. وينشأ عبر الاثنين التاريخ. فالزمنية في هذه الرواية ليست فعلاً جامداً ، ولا هو حركة بدون ارتكاس وإنما هو فعل خلاق على مكان له عمق وجود.

ولنقرأ هذه الجدلية مفصلة في منهج بنائي اعتمدناه في تفسير الحكاية الشعبية فقدم لنا كشوفات لا يستهان بها ، علماً ان هذه المنهجية ستخضع خلال هذه الدراسة الى اجتهادات جديدة لم يكن قد توفرنا عليها سابقاً.

الحقل الأول	الحقل الثاني	الحقل الثالث
استمرار نصف موت ـ نصف حياة	الصراع	نصف حياة ـ نصف موت
سلطة المزار/ السجل	سلطة المزار ـ السجل استمرار لهما وتهديد ،	تاكد سلطة المزار/ السجل صدق تنبؤاته.
١ ـ ظهور النجم المذنب تهديد بالدمار ـ قدري	١ ـ ظهور المنقذ ذ ذاكر القيم مسند بقوى غيبية وتاريخية	١ ـ ظهور ابن عم عاصي ـ محاولة للعودة الى حكم طبيعي للعشيرة
٢ ـ موت عاصي ـ ومجيء فزع تدمير بنية العشيرة ـ تدمير داخلي ـ	٢ ـ وجود معارضة لزعامة فزع ووجود مؤيدين له.	٢ ـ زيادة الحديث عن مجد البواشق وآل مطلك
٣ ـ الاحتلال العثماني. تهديد بامحاء الملامح الوطنية للعراق ـ تدمير اجتماعي ـ خرائب ـ جندرمة ـ الجندية..	٣ ـ مقاومة الاحتلال العثماني تمرد ـ هروب ـ رفض للسلطة ـ العثمانية ـ موت مدحت باشا	٣ ـ استمرار الاحتلال العثماني
٤ ـ العواصف ـ الفيضان ـ المقبرة ـ تدمير طبيعي	٤ ـ معارضة لوجود القلعة التي بناها فزع. رفض لساطة المكان.	٤ ـ ظهور النجم المذنب من جديد ـ نهاية تاريخ وبداية له... انفتاح
٥ ـ البحث عن منقذ	٥ ـ تنوع العمل وتحديد هويته، الاقتصاد الريفي	٥ ـ دخول سكان القرية المزار للصلاة ـ تاكد سلطة المزار / السجل
نصف موت ـ نصف حياة	استمر الصراع	حياة كاملة

والجدول التفصيلي يقرأ ثلاث قراءات :

القراءة الأولى : وتمثل لنا المسار الحكائي ـــ السرد والتتابع الزمني الداخلي للنص ، ونبتدىء بها من الحقل الأول ـــ الى نهايته ثم الحقل الثاني فالحقل الثالث ، موضحين عبر هذه القراءة ان الحكاية هي البناء المسيطر على الرواية ، وان التتابع الحكائي الداخلي للنص يراتب الأحداث ويسلسلها واحدة بعد الأخرى ، حتى إذا ما ابتدانا بظهور النجم المذنب ، فمتتم به.. وما جرى بين الظهورين ليس إلا حكاية لأناس عاشوا في زمن معين وجرى لهم ما جرى.. هذه القراءة السطحية وغير العميقة ، لا تفصح إلا عن عقل تقليدي ، عادي ، يتعامل بطريقة غير نقدية. فلا وضوح لكي يتطور المجتمع والناس والأفكار ، وإنما يسيطر عليها البعد القدري ـــ التاريخي متخلياً عن فاعلية الشخوص فالقراءة العمودية غالباً ما تلغي دور القارىء من المشاركة

الفعلية في خلق النص.

القراءة الثانية : أما القراءة الثانية فتفصح عن بناء داخلي معقد ١ ـ البناء الأفقي : ونعني به قراءة رقم «١» من الحقل الأول مع رقم «١» من الحقل الثاني فينتج لنا رقم «١» من الحقل الثالث : هكذا :

- ظهور النجم المذنب ⟵⟶ تهديد بالدمار يقود الى ظهور منقذ مرتبط وجوداً بجانب من القدرية هو ذاكر القيم يؤدي الظهوران الى ظهور منقذ آخو هو الابن الطبيعي لقيادة العشيرة ــ ظهور اجتماعي.

وعندما نقرأ رقم ٢ من كل حقل نحصل على تسلسل بنائي لجدلية النص ، وهكذا الى بقية الأرقام.. ويعني ضمناً ان القراءة الأفقية ــ عمودية أيضاً. بمعنى ان تراتبها في النص ــ السرد ليس مهماً بقدر ما يكون ترتبها الفكري ــ والبنائي هو المهم. ولذلك تستوجب مثل هذه القراءة الغاء ارقام صفحات الرواية واعادة تركيبها من جديد وفق مسار هذه القراءة. والبناء الأفقي لوحده لا يفصح عن أبعاد القراءة الثانية كاملة ، وإنما يساعدنا على تلمس الطريق الأصوب الى بنية النص الداخلية ، والعلاقة المشتبكة بين عناصره. ولذلك لابد من قراءة ثالثة منفتحة.

القراءة الثالثة : القراءة الجدلية : ونعني بها قراءة العلاقات التي تربط عناصر النص ، أي الكشف عن المستويات المحركة والفاعلة لديناميكية القص. وتقوم هذه القراءة على تساؤلات منهجية ، ما هي القوى المحركة ــ والأساس لمادة النص ؟ وما هي تركيبة الشخوص ضمن تركيبه المجتمع الذي يجسده النص ؟ وما هي الأمكنة والأزمنة الحاملة لأفكار النص ؟ ثم هل ينطوي العمل المنقود على شيء جديد يمكن أن يضاف الى الثقافة ككل والى النوع بشكل خاص ؟. وضمناً فالقراءة الثالثة تداخل بين القراءتين الأولى العمودية والثانية الأفقية دون ان تكون واحدة منهما أو جمعاً لهما فقط ، وإنما هي قراءة منفتحة على النص ــ على العالم وعلى القوى المحركة الفاعلة ، وستكون هذه القراءة متعددة بتعدد القراء ، لذا فهي القراءة التي لا تعرف الحدود أو الاجتهاد المرحلي ، قراءة منفتحة قراءة جدلية.

الملاحظة المنهجية لهذه القراءة انها عبارة عن تداخل بين الأزمنة والأمكنة ، والمراحل. فهي لا تتبع المسار المستقيم لزمنية التاريخ ، وإنما تحاول قراءة التاريخ وفق تطوره وارتكاسه ، إيماناً منها ان الزمنية الداخلية للنص لا تسير وفق وتيرة واحدة وإنما هي تعاقب مراحل ، وقفزات وصدف وفي ضوء ذلك لا تلغي أرقام صفحات الرواية ــ التسلسل الأسلوبي ــ فقط ، وإنما تلغي كذلك البنى الاحادية والأزمنة الفرعية ، والشخوص الذين لا قرار لهم ، والمواقف العاطفية الهامشية ، ويجري التأكيد على البنى الفاعلة أينما كانت وفي أي فصل من فصول الرواية.

ونحاول هنا قراءة الراووق وفق منهج القراءة الثالثة ــ القراءة المنفتحة أو الجدلية.

١ ــ المكانية / الزمانية :

إن كل نص ابداعي له حامل مكاني/ زماني ، يحوي أحداثه ، ويولد فيه أحداثاً جديدة ، انه الموقع الذي يمارس النص فيه جدليته. ورواية الراووق واحدة من الأعمال الأدبية التي توضح معنى المكانية/ الزمانية بشيء من القصدية. فحاملها ومفجر مكنونها هو (المزار) مكاناً و (السجل) تاريخاً ــ زماناً. ومن داخل جدلية المزار/ السجل تتوالد فصول الرواية ويشيد كيانها العضوي وتتراكم خبرات الناس فيه. فنخرج من المجتمع الى النص ، ومن النص الى التاريخ ، ومن التاريخ الى المجتمع وهكذا نجد انفسنا في تداخل أمكنة و ازمنة مختلفة. فالمزار/ السجل هو المولد والمحرك لفعل القص. والرواية تستهل وتختتم بهما معاً.

آ ــ الاستهلال :

نفض (ذاكر القيم) عن مخطوطة (الراووق) الغبار ، وفتحها على بابها الأول ، فطالعه البيتان :

حين انتهت صفوة الأيام بالكدرِ
وكشّر الشر لي عن ناجذٍ اشرِ
لاح النذيرُ لنا نجماً له ذنبُ
تاريخه (كلم في صفحة القدرِ)

فتذكر يوم تسلمه سدانة المزار عقب موت القيم السابق : حينها اصبح في استطاعته تصفّح هذه المخطوطة بعد سنوات طوال كان يحظر على سلفه خلالها مسها ، ففتحها لأول مرة على هذين البيتين اللذين ارخ بهما (السيد نور) تاريخ ظهور النجم المذنب ، مبتدئاً بذلك كتابة هذه الصفحات.

ويوضح الاستهلال عنصري المكان/ الزمان هكذا :

المكان : المزار.

الزمان : المخطوطة.

ويقع المكان — المزار — بين ديرة الهشيمة والقلعة. لكنه يبتدىء الفعل فهو المحرك الأول : فيكون الفعل موجهاً منه الى ديرة الهشيمة + القلعة. واثناء السرد نجده يستقبل ما يحدث في ديرة الهشيمة والقلعة ثم يفرز القرارات باتجاهما. هكذا :

موقعياً : يتوسط ديرة الهشيمة (المزار) القلعة.

دلالياً : من المزار ← الى ديرة الهشيمة ← الى القلعة.

بنائياً : من ديرة الهشيمة والقلعة ← الى المزار ← ثم الى ← ديرة الهشيمة والقلعة ثانية ثم الى ← المزار.

تبتدىء الرواية بالمزار وتنتهي فيه. بحيث يتحول اثناء القص الى مكان بؤرة يصدر القرار ويستقبل الفعل ثم يصدر القرار ليستقر اخيراً فيه حيث المخطوطة مقراً لها وتدويناً فيها.

جـ — الزمان : المخطوطة :

موقعياً : داخل المزار.

دلالياً : باتجاه ديرة الهشيمة والقلعة.

بنائياً : تنفتح على ما يحدث في ديرة الهشيمة والقلعة لتضم الى صفحاتها القديمة صفحة جديدة عن تاريخ القرية والقلعة. ثم تعود الى المزار.

تتجذر سلطة المزار في وعي الناس باعتباره المكان الذي حفظ مخطوطة الراووق من الحرق. وان القائم الأول عليه « السيد نور » ولياً صالحاً مما دفع العديد من الناس الى وقف البساتين باسمه. وتزداد سلطة المزار حضوراً عندما أصدر السلطان في اسطنبول فرماناً يجعل من آل غياث سدنة المزار. وها هو ذاكر القيم آخر السلالة الشاهدة ، يعاصر احداثاً صاخبة. اغتيال عاصي ومجيء فزع ، موتاً غيلة ، وخلافة مشوهة ، مما يستدعي الموقف شحذ همم العشيرة بما آلت اليه الأحداث فالنكبات تتوافق ، السماوية منها والأرضية ، وبالفعل ما ان يحل فزع زعيماً جديداً حتى بدات الامور تاخذ مساراً ماساوياً. وانه ما جاء ليصبح زعيماً مصلحاً للعشيرة بقدر ما جاء ليغير من تركيبتها ، وأول ما ابتدأ به حفر مقبرة تل الأربعين ، هذا المكان الذي حوى جثث الأجداد فتحدى سلطة الماضي وبنى فوقه قلعة جديدة له. ثم دعا لبناء مضيف جديد له ، إلا انه لم ينجح بسبب وقوف البعض ضده ، ولم يقف الأمر عند هذا الحد ، بل وحاول استمالة سلطة المزار ، فوسعه لأجل الحضور فيه مع التقليل من شان القيم عليه ، ليتذكر البعض — قاصداً بذلك ذاكر القيم — ان سليل مطلق — اي هو — اكثر حرصاً على اعراف العشيرة ممن يعيش على صدقاتها » ص ٤٠. وسعى الى تغيير ديموغرافية المكان المتوارث فاراد تغيير موقع القرية « ما سر اصرارنا على التشبث بهذه البقعة ». لقد اسندت سلطة فزع بالشرطنامة التركية ، وببعض ازلام القرية ، واستدعى الموقف الى تجنيد بعض ادعياء الدين « الملا » ليصبح صوتاً اختناً لفزع وللوالي ، وها هو « الملا » يباشر بجمع الضرائب واستيفاء الديون المطفاة ، والتهديد بتجنيد الشباب في الجيش التركي. فلم يكن فزع اذن سلطة معاصرة لمواجهة سلطة قديمة — المزار — ولم تكن التغيير لتحدث لولا شعور السلطات العثمانية ان المزار سينبت زرعاً جديداً ولغة وطنية لها أبناء ثوريين.

ينفتح الاستهلال على الرواية كلها. وعودة لقراءة الجدول أفقياً وفق علاقات داخلية : كان نقرأ الرقم « ١ » من الحقل الأول مع الرقم « ١ » من الحقل الثاني مع الرقم « ١ » من الحقل الثالث ، لنجد انفسنا أمام ترابطات داخلية مبنية داخل النص. هكذا :

١ — ظهور المذنب — ظهور المنقذ — ظهور البديل.

٢ — موت عاصي ومجيء فزع — وجود معارضة لزعامة فزع — الحديث عن مجد البواشق.

٣ — بدء الاحتلال العثماني — مقاومة هذا الاحتلال — عودة الاحتلال العثماني ثانية.

وهكذا تتم القراءة الجدلية ، بمعنى ان العوامل المحركة للفعل في الرواية لا تسير وفق تراتب الصفحات بل وفق نسق البنى المحركة لفعل القص. والروائي اعتمد النسق الثلاثي اساساً في بنية السرد الفني ، اي حقول الجدول الثلاثة.

ثلاثة اشياء لم تتغير : أولها هيمنة الاحتلال العثماني على مناخ الرواية كلها. وثانيها هيمنة السلطة القدرية بظهور المذنب في أول الرواية وفي آخرها. وثالثها تأكيد سلطة المزار وزيادة حضوره في وعي الناس.

اما المتغير في هذه الرواية فهو : الناس والعلاقات الانتاجية ، والأفكار. وهي العوامل المادية المحركة للتاريخ فلندرسها ، فهي الرواية الحقيقية. اي حركة التاريخ — الزمان/ المكان مجسدة داخل بنية عقلية كبيرة ، هي بنية الصيانة والتدمير.

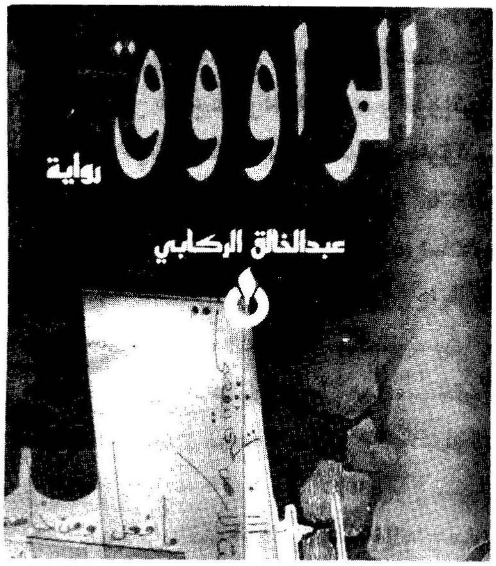
— ٥ —

مجتمع الرواية :

مَنْ هم الناس الذين اعتمدهم الروائي شخوصاً لعمله ، وما هي مواقعهم وأفكارهم وأعمالهم ؟ هل كانوا اناساً عابرين كبقية القبائل والتجمعات السكانية أَمْ كانوا اناساً اختيرو جغرافياً وتاريخياً لاداء دورهم في المجتمع وفي الرواية ؟ وإذا كان الروائي قد اختار قبيلة ما هي سمات هذه القبيلة وما دورها .؟

والملاحظ ان هذه الأسئلة غالباً ما تثير اشكالات فكرية ، ولنكتف بسؤال واحد منها ألا وهو لماذا اختار قبيلة البواشق دون غيرها ممثلة لمجتمع الرواية ؟!

والأجوبة عديدة هي الأخرى ، أولها لمعرفة الروائي الكاملة بها ، ولأنه تناول جزءاً منها في روايته ، « مَنْ يفتح باب الطلسم » وانه ينتمي لبعض افخاذها ، ولأنها قبيلة تسكن الصحراء وشواطىء الأنهار ، ولأنها قبيلة قديمة لها تاريخ معروف في الأنساب وفي الحروب ، ولأنها واحدة من القبائل التي عاصرت احتلالات استعمارية عديدة ، ولأنها قبيلة تجاور عدة دول ، ولأنها قبيلة يختلط فيها حب العمل وحسب السفر ، ولأنها قبيلة تسمح بتداخل حياة المدينة والريف ، وحياة الزرع والتجارة



والصيد ، وحياة تداخل الاسر ولأنها قبيلة سيطرت على قبائل اخرى بوجودها الثقيل وحضورها المستمر.. الخ. واختيار القاص لها يعني انه استبطن المجتمع العراقي في موقع حركي من مواقع وجوده ، ولذلك فالاخيار هنا تأصيل في بنية اجتماعية تمتد تاريخياً لزمن طويل وتبقى حاضره لزمن مقاس ، لذا فالتاريخ الذي تصنعه بوجودها — ضمن الرواية — يضاف لما سبق من تاريخ لها. لذلك كان الراووق سجلاً لا يدون إلا المدونة التراث.

يقسم مجتمع الرواية (ولا ينقسم) الى فئات ثلاث :

آ — مجتمع مقيم متحرك ، وتمثله سلالة آل مطلق بشقيها المتصارعين عاصي وفزع وأتباعهم وأبنائهم : ويرتبط هذا المجتمع بفكرة تأصيل الوجود القبلي ولكن المتأرجح بين التطور والنكوص ، وفي زمن الرواية يتسيد الفرع المتأرجح الذي يمثله فزع وأتباعه عايد ، ومطرد ، ودهش وضاري وجابر وثجيل ، بكل تبايناتهم ومواقعهم.

ب — مجتمع مقيم مراقب : ويمثله السيد نور وذاكر القيم ، ويرتبط هذا المجتمع من خلال اتباعه وافكاره (شياع ومنهل وشامل ولازم) بحركة المجتمع المقيم من خلال رصد لحاضره المضطرب ولماضيه الراسخ المعرض للتغيير المتعمد. إذن فهو مجتمع يراقب

الأحداث ويتفاعل معها ، ومن ثم يدونها ، دون ان يغادر مواقعه ، فهو مجتمع أصحاب الرسالات المرتبطين دائماً بتطور الحياة وافكارها ، والروائي ينحاز لمثل هؤلاء لأنهم الأكثر تقدمية ضمن ظروف لا وضوح فكري فيها بعد.

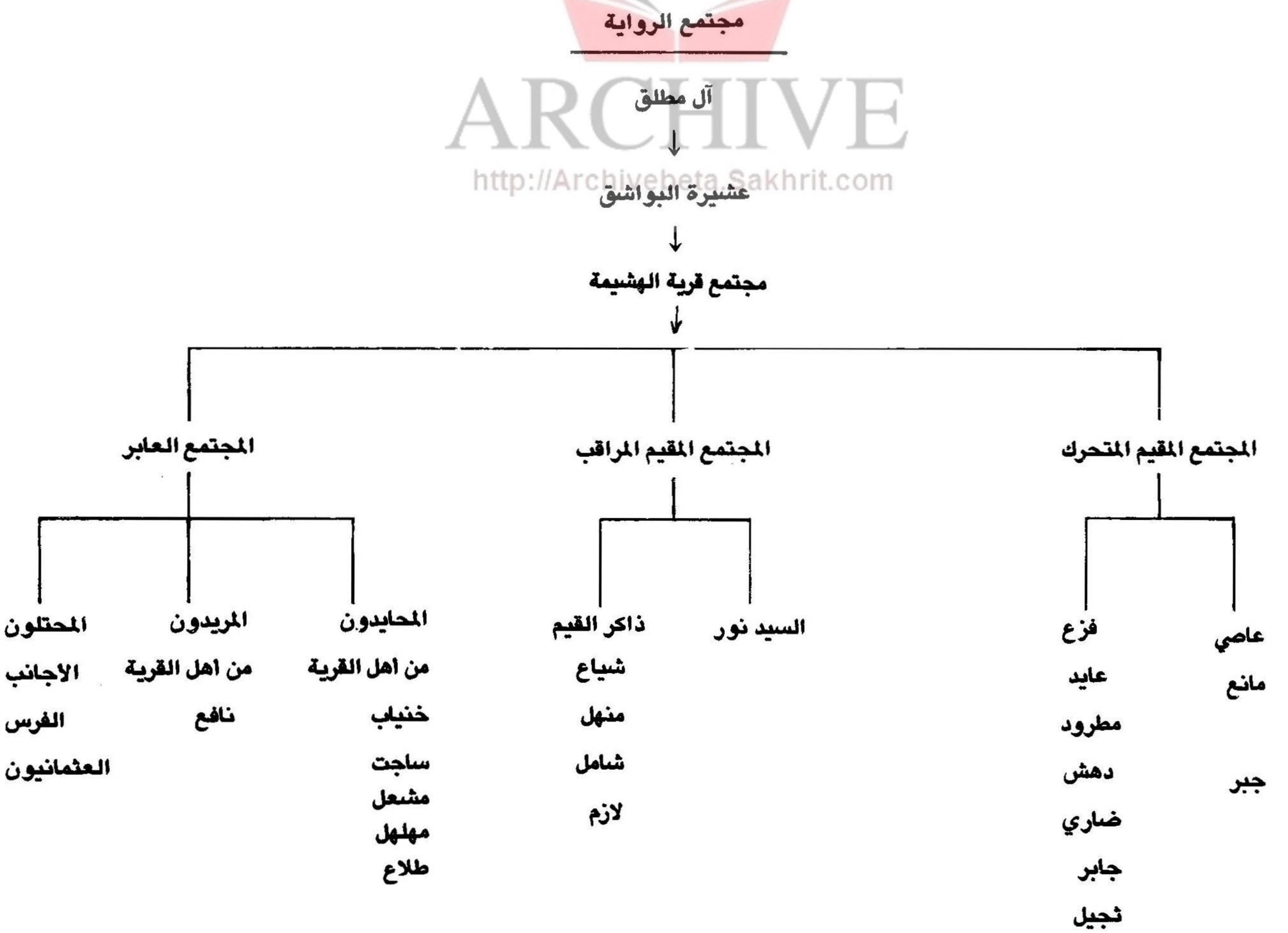
جـ ــ مجتمع عابر : يقسم هذا المجتمع الى ثلاث فئات :

الأول : فئة الأجانب المحتلين والطارئين : وفي الرواية كانوا الفرس والعثمانيين ، وهما سلطتان مفروضتان ، قوتهما تحدد وجودهما . وبزوال القوة يزال الوجود.

الثانية : فئة المريدين للفئة الأولى ، وهم الأكثرية ، تحكمها ظروف العمل والقوة والمال والسلطة ، ولا يتأكد وجود أي الفئتين إلا بوجود الأخرى. الترابط بينهما آت من عدم ارتباطهم بالأرض ــ المكان ، ولذلك ظهرت الفئتان في الرواية في كل المواقع ، وهيات أشخاصاً مضادين لأشخاص المجتمع المتحرك والمجتمع المراقب ، فزع بمقابل عاصي ، والملا بمقابل ذاكر القيم ، الحوشية بمواجهة جيل الشباب ، وهكذا تتشعب العلاقة بين أفراد المجتمعات حتى إذا ما احتدمت الصراعات برزت فئة ثالثة مشتركة بين الجميع ، وهي فئة الشباب نافع ومشعل ومهلهل وطلاع.

وعلى الهامش من فئة المريدين ، ثمة اناس محايدون ، لا هم لهم إلا العيش ومراقبة الأمور دون موقف ، وفي الرواية كانوا قلة ، من بينهم خنياب وساجت. وبالقرب منهم نجد من انصرف الى الجنس أو العلاقات الثنائية المحدودة. جابر مع خضرة ، وثجيل مع الأرملة نشوة وهي علاقات ترويح أكثر منها علاقات بناء فني.

ويوضح الجدول التالي تقسيمات مجتمع الرواية :



١ ــ يفصح الجدول عن بنية داخلية متراتبة ، يحتل طرفاه مجتمعا المقيم والعابر ، ويقع في وسطه المراقب الذي يمد عينيه الى الطرفين ليتخذ موقفاً ما. والعلاقة بين المجتمع المقيم والمجتمع العابر توافقية ــ مرحلية فقد اثبتت الأحداث في الرواية ان مجيء العثمانيين صاحبه مجيء فزع ، وان الاثنين معاً يرسمان خارطة الوضع الجديد الذي حدده الروائي بافعال تجسد صيغة التوافق هذه ، فمسعى فزع لتغيير بنية القرية ومكانها صاحبه مسعى العثمانيين لتغيير بنية الاقتصاد والسياسة ، وإذا كان فزع قد اتخذ له حوشية متسلطة ، فالعثمانيون بثوا رجالهم في ربوع القرى والمدن على هيأة رجل دين أو جندرمة أو جاسوس ، ليؤكد وجودهم من خلال الموقع والتسلط. وإذا كان فزع قد تنكر لارث الأجداث بمحاولته نبش تل الأربعين ــ مقبرة الأجداد ــ والسيطرة على المزار باعتباره المكان البؤرة المشع ، فالعثمانيون اسندوا هذه الأفعال وغيرها ، لا ليؤكدوا وجود فزع حسب بل والوالي العثماني ، ولذلك شهدت الرواية صعود هذه العلاقة التوافقية حتى عندما استبدل الوالي القديم بوالٍ جديد وجدنا فزع يتوجس خيفة من التغيير بل ويتخذ له مكاناً آمناً يقي به نوائب الأيام. إذن فهي دورة ، تعتمد بنية الحكاية الشعبية في الاستهلال وفي المتن والخاتمة ، ويبدو البناء فيها تقليدياً ، هو أشبه بما تعارفنا عليه في الرواية العربية لدى نجيب محفوظ وغائب طعمة وحنا مينا ، ولِمَ لا فالكاتب المجيد لا يتحرك إلا فوق ارضية مختبرة.

إلا ان ميزة الرواية هذه انها بنت افعالها على توازي مدروس بين المجتمعات الثلاثة ، فكان المجتمع المراقب هو البطل ، وعلى رأسه ذاكر القيم اعتمده الروائي صوتاً له. فقد حافظ المجتمع الوسطي على الأرض والوجود متمسكاً بالمزار ارضية له ، وبالراووق تاريخاً لوجوده ، يتقبل عاتيات الأيام ويسهم في بناء كيانه المهدد من قبل المجتمع المقيم والمجتمع العابر. لذلك كان أفراد المجتمع المراقب هم سُدى الرواية ولُحمتها ، لم يتأرجحوا بين الاثنين وإنما كانوا يؤثرون فيهما. ومرة اخرى تؤكد الرواية مبدا الصيانة من اجل التدمير والتدمير من أجل الصيانة ، نصف حياة ــ نصف موت » كمنحى فلسفي لها. تدمير من أجل الوجود الفعلي للقرية ولآل مطلق وللمزار ، وصيانة من أجل طرد العثمانيين والمتسلطين واللصوص والحوشية. وقد دون ذاكر القيم كل هذا في الراووق مشفوعاً بقدرية تلاءم مبدا الصيانة والتدمير (يظهر المذنب هالي عندما تكثر الشرور ويختفي عندما تسود العدالة). ولذلك تحول المزار في كل نائبة الى ملجأ آمن ، ومكان مطمئن فقد قصده الجميع يوم نصب باشا جديد وأطلقت على أثر ذلك عشرات الطلقات المدوية ، مما أثار الرعب في نفوس الناس ، فلجأوا الى المزار والى ذاكر القيم يطلبون منه تفسيراً لما حدث. حتى رئيس الجندرمة العثماني لا يبلغ أخبار الوالي الجديد إلا في المزار. فالمزار الذي يتوسط الأماكن المتصارعة ، ليس مكان مصالحة ولا مكان وفاق ، وإنما هو المكان المولد ــ المكان البؤرة الذي يولد الافعال ويستقبل الأحداث.

٢ ــ ويفصح الجدول عن بنية داخلية أخرى أكثر تعقيداً. تلك هي خلق الأفعال المحورية. فلو نظرنا الى الحقول الثلاثة التي قرانا بها الرواية ، مقارنة بتراتب مجتمع الرواية نجد ان الأفعال الكبيرة لا يولدها مجتمع دون آخر ، بل لا تكتمل هذه الأفعال ما لم تسهم المجتمعات الثلاثة في صياغتها وهذه نقطة جوهرية فعالة. فلا فزع ولا الوالي العثماني ولا ذاكر القيم ولا احد سواهم بمقدوره النهوض باحداث الرواية. فكل واحد منهم يولد جانباً من الحدث ، الجانب الذي يتلاءم ومنحاه الفلسفي. فالقراءة الجدلية ــ القراءة الثالثة ــ تكشف عن الترابط العضوي لمواقع صناعة الأحداث المتباينة.

ولناخذ مثلاً على ذلك ، فعندما يُعزل السلطان عبدالحميد ، ويُعين بديل له. يصاغ الحدث هكذا :

آ ــ الاعلان عن الحدث من قبل السلطات العثمانية يتم باطلاق القذائف ، اولاً ثم التبليغ الرسمي للناس ثانياً.

ب ــ اما عند الناس ــ المجتمع المقيم ــ فالامر يبدو انه بداية هجوم ، لقد قرنوا اصوات المدافع بما حدث لآل مطلق سابقاً ، لذلك فثمة

كارثة ستحل على القرية من جديد. ولذلك ذهبوا الى المزار للاستفسار.

جـ ــ اما عند المجتمع المراقب ، فيتم حصر الموقف. بان ذاكر القيم ربط ما يحدث بالسماء مبتسماً بحزن ، وثمة دورة جديدة لزمن القرية القديم.

هذه المواقع كلها ، بتداخلاتها تصوغ حدثاً واحداً ، والروائي متمكن من ذلك بحيث اعطى للحدث الواحد ثلاثة أبعاد.

ومكانياً نرى الحدث نفسه يتجد هكذا

- القلعة العثمانية مصدر القذائف تدمير خارجي
- القرية مهددة باصوات القذائف تدمير داخلي
- اما المزار فكان ملجا الجميع صيانة

وتتجمع المواقع الثلاثة المكونة للحدث مرة اخرى في صياغة ثانية له ، تلك هي البداية الثانية لزمن القرية الجديد. لئد نصب سلطان جديد ، وفي الوقت عينه بدأ المذنب بالظهور ، وستنام القرية ومزارها وراووقها ثانية تحت دثار ما سيحدث. فما كان من الروائي إلا ان اغلق حدثه موقتاً ، بانتظار العمل الجديد.

٣ ــ ويفصح تراتب مجتمع الرواية عن قيمة ثالثة اخرى هي العلاقة بين الناس والطبيعة ، فالطبيعة في زمن الرواية لها سلطة فاعلة ، قدرية واحداثية وتاثيرها على مجرى الأحداث قوي وفاعل. بحيث أفرد الكاتب لها حضوراً متميزاً ، فهي الممثلة لكل ما هو غيبي ــ سلفي ، وفي الوقت نفسه مؤكدة لكل فعل إنشائي ذاتي. ولكل مجتمع من مجتمعات الرواية علاقة ما بالطبيعة ، هو خلاصها لموقفها الفلسفي ، فالعثمانيون لا يرون فيها ساحة تضاف الى ممالكهم ولا يرون في ساكنيها إلا قطيعاً يضاف لماشيتهم. لذلك اعتمدوا القوة والمال والجواسيس ومناعة البدائل بما هو قشري من الدين والتقاليد. ووظفوا لذلك مكاناً ونفعاً كجزء من هيمنتهم ، لكنهم وهم يتعاملون مع الطبيعة وناسها هكذا كانوا يتوجسون خيفة من اي طارىء جديد فيها.

اما المجتمع المقيم ، فكان يرى الطبيعة وعلاقاتها بهم ، ليست إلا بقعة الأجداد التي تتحول ملكيتها لمن يمتلك سلطة عشائرية ، وما أقدارها وأفعالها ليست إلا جزءاً من وجودها الأزلي، وما على الشيخ الجديد إلا ان يخضع مفرداتها السابقة لسطلته ، إما بالعمل المغير لها أو باعتمادها عنصراً تخويفياً لغيرهم لذلك كثر اللصوص والمهربون وقطاع الطرق كجزء من ابهامية مقصودة للمكان أما المجتمع المراقب ، فكانت الطبيعة عنده فعلاً خلاقاً ، ومفردات تتحكم بمصائر البشر ، وانها خاضعة لارادة كبيرة ــ كلية ترسم ليس مصائر الناس بل وصياغة تاريخهم وأحداثهم. لذلك كان المذنب وكانت العواصف والفيضانات والزوابع جزءاً من ارادة كونية تتحكم بمفاصل القرية وتاريخها وافعالها.

البنية الاجتماعية

آ ــ الرؤية

ما هي الرؤية التي يعتمدها المؤلف منظوراً لروايته ، هل هي الرؤية العميقة القائمة على تحليل بنية اجتماعية ــ نفسية ــ فكرية ذات أفق حضاري أم رواية سطحية ــ كلاسيكية تعايش الظاهر من الأحداث وتسجل ما هو معروف لدى الجميع ؟. في روايتنا هذه يعتمد المؤلف الرؤية العميقة ذات المنظور الواقعي ــ التاريخي. ففيها جزء كبير من الحقائق ، ما مدونة او مروية ، وفيها تاريخ بعضه معاش وبعضه معروف ، ولذلك فالرؤية العميقة ذات المنظور الواقعي ــ التاريخي ، تقلل من دور الراوي ــ المؤلف باعتباره عليماً بكل شيء وتركز معها على تعدد المحاور مع تداخل بسيط بصوت المؤلف.

ومع مواسم العواصف والأمطار لم تعد حكايات المواقد التي تطرق سمع « عايد » وقفاً على قصص « الطناطل » المرعبين الذين يختفون بذكر اسم الله ، او قصص (العشاق الخائبين) و (الدراويش السحرة) بل غدت تعرج الى آخر اخبار ابي الختمين وما بلغه من ثراء...» ص ١٢١

فالراوي هنا هو مؤلف ، وهو المناخ العام الذي يغلف الحدث. نجده يسرد لنا بعض الأحداث الجديدة « ثراء أبي الختمين » لتصبح حكايته جزءاً من تركيبة اجتماعية ــ نفسية تلازم السمر وجلسات المواقد أي اعطاء بعض الحقائق اليومية صيغة الفعل المؤول. هذا التعميق يجعل من القص يسير في مستويين :

مستوى افقي راصد لحركة الناس وما الفوه ، ومستوى عميق يكشف به عن الوقائع اليومية المؤثرة فيتحول الراوي من راصد ــ حيادي ــ الى مشارك فاعل من خلال تجسيد الحال العميقة للشخصية في لحظة معينة. ألا ان هذه الرؤية لا تصل الينا بهذا اللون من السرد القصصي فقط ، بل بطرق فنية عديدة :

آ ــ التطورية :

ونعني بها الحال التي تتاكد حضوراً وفاعلية من خلال خصائص حضارية متطورة. وقياساً لزمنية ومكانية الرواية لا نجد ما يجسد التطورية إلا آلة العمل والكيفية التي يتوزع بها.

« وكان أول خبر حمله جهاز التلغراف بعد الانتهاء من نصبه هو مقتل « ابن رشيد » عقب وقوع معركة ضارية في الرابع عشر من نيسان بينه وبين غريمه « ابن سعود» فصاح « لازم » حال سماعه به : محال... ذلك غير صحيح !!» ص ١٩٤.

في هذا اللون من البنية التطورية نجد التلغراف يعمق الصراع في القرية ويؤكد مبدأ القتل بين الغرماء ، انه صورة أخرى لما يجري هنا ، لذلك جاء استخدام التلغراف تاكيد لشيوع ظاهرة معاشة. هذا اللون من القص يوسع من دائرة الزمنية المعاشة.

ب ــ المدونات :

١ ــ تمتلك المدونة ــ مهما كان مصدرها ــ سلطة الحقيقة ، فيتاتى استحضارها بمثابة العودة الى الجذور ، وان ما يجري الآن مشدود الى ما جرى ، وان كل ما يحدث لا يخرج عن المسار العام لحركة التاريخ. فهي إذن تؤكد الرؤية التاريخية ــ الواقعية المعاشة لأناس القرية.

٢ ــ ويستحضرها الراوي ، لتاكيد حضوره هو باعتباره عارفاً بأحوالهم وأحوال مَنْ سبقهم أولاً ، ثم باعتباره صوت المؤلف الذي ياخذ دوره هنا ــ لا العكس ــ الذي قد يخالفه ــ تهكم القارىء احياناً من مثل هذه المدونات ــ أو يتفق معه ــ انسجام القارىء مع النسق الداخلي الذي يربط بين الحاضر والماضي ــ

٣ ــ واستخدام المدونة فنياً ، يأتي كلما شعر الراوي ــ المؤلف ان انحرافاً ما قد حدث أو سيحدث في مسار السرد. فتكون المدونة إما تعميقاً لفاعلية السرد ، أو تاكيداً لرسالة يراد ابلاغها. وفي كِلتا الحالين لا تستحضر إلا متى ما كان هناك انحراف في المجرى العام لفعل القص.

ويتوسع فعل المدونة في هذه الرواية بحيث يحتل مساحة كبيرة من حجمها ويكون على نوعين :

آ ــ مدونة منقولة

ب ــ مدونة منحوتة

المدونة الأولى تأتي حشواً أو زيادة للمعرفة أو تأكيداً لحال يحتمل الشك أما المدونة الثانية ، فهي الرواية نفسها ، التاريخ الذي يكتبه حياتياً وافعالاً اناس الرواية ، وهذه المدونة تدخل في باب المدونة الأولى عندما تتوافق معها أو تؤكدها ، أو توسع من نبوءاتها. وبالفعل كان وجود ذاكر القيم ومزاره وسجله ــ الراووق ــ إلا أدوات لتنفيذ تحول المدونة المنحوتة الى مدونة منقولة لأجيال لاحقة.

جـ ــ التنبؤ :

ويمتلك في الرواية حضوراً فاعلاً ، فهو يعمل الرؤية ــ التاريخية الواقعية ، ويجسدها ، كل شيء فيها قائم على نبوءة. والنبوءة ليست مدونة وإنما فاعيلة تخييلية لعقل نشط متميز. والنبوءة هنا مقرونة بوقائع قدرية وحياتية ، لذلك تدخل بيت الرواية بطريقتين : الأولى حدثية اي ربط المستقبل بالماضي ، وما الحاضر إلا مثال لهذا الربط المجسد.

« ــ لا أعلم لِمَ أشعر بهذا الحزن ؟ فرغم ان ظهور هذا النجم لا يخيفني لكنني الليلة اهجس بانقباض غريب في قلبي ، كان كوارث الأعوام الماضية تتجسد أمامي دفعة واحدة !.

واعقبه شياع بان قال بمرارة :

إنه احساس صادق لم يخدعك ، فهذه العلامة الربانية لن تمر بديرتنا بسلام ، بل انها ستكون بداية كوارث أخرى لا يقاس بها ما حدث حتى الآن !

فصاح لازم متهكماً :

وهل « تهدد البط بالشط ». لقد اعتدنا على مثل

هذه الأمور . فمنذ خلقني الله وأنا أرى الديرة مهددة بمصيبة ما.. وباء.. سيل.. حريق.. شيخ جائر.. حوشية قساة.. جباة ضرائب لا يرحمون.. جندرمة.. و.. وما شابهها من أمور دبغت جلودنا منذ سبعين ظهراً !

لقد تنبات بكل هذه الأحداث منذ تلك الفترة البعيدة التي انتهك فيها ، فزع ، حرمة شهدائنا بحفر اسس قلعته المشؤومة فوق تل الاربعين »... ص ٣٥٥.

اما الطريقة الثانية ، فنية ، أي تثبيت سياق سردي قديم داخل سياق سردي حديث. الثاني يحتوي الأول ويوظفه ، وهذه ميزة فنية متطورة ، وتجعل من الفن الروائي فناً ذا جذور. وفي الرواية العالمية ، نجد ماركيز أكثرهم استفادة من هذا التوظيف أو التناص كما يسميه البنيويون. وفي روايتنا هذه نجد هذا التوظيف ينحو منحى فكرياً — فلسفياً ، يتخلص أولاً باعتماد بنية الحكاية الشعبية التي تعتمد هي الأخرى على الأقوال المأثورة والأمثال والآيات والأحاديث لتعمق مسارها ، والثانية بتأكيدها على عمق فلسفي ، هو الصيانة الأسلوبية للرواية من ان تشذ عن أصولها البنائية المتماسكة أو ان تنجرف الى موجات التحديث الأسلوبية دراية متكاملة بالفنية. والملاحظ في هذا الصدد ان الرواية التي تعتمد النبوءة أو المدونة لا تختلف عن الرواية التي تعتمد حدثاً إن هي اعتمدت الوثائقية والتجربة الشخصية ، فكلتاهما تمتلك أسساً اجتماعية وفنية مجربة تاريخياً (رواية الرجع البعيد) لفؤاد التكرلي نموذجاً آخر لمثل هذا الاستخدام رغم انها لم تعتمد المدونة التراثية مادة لها ، لكنها وهي تستخدم اللهجة المحلية تؤكد من خلالها قيمة المدونة التاريخية بطريقة تقربها من الرواية الحديثة ذات البناء المنضبط و (الراووق) واحدة من الروايات الحديثة ، أسلوباً وبناءً ومعالجة. رغم اشباعها بمناخ المدونة التاريخية والتراثية. إذن لا تجديد بدون إرث ، ولا إرث حي بدون جديد وتجريب.

والتنبؤ عنصر فني لم يستخدم في ثقافتنا المعاصرة إلا نادراً ، فالكاتب المعاصر اطمئن الى انجازات التكنولوجيا وجمد المخيلة التي كانت احدى كشوفات الثقافة العربية القديمة.. العودة لنشاط المخيلة ، تنشيط لفاعيلة ابداعية قديمة — جديدة.

والتنبؤ في هذه الرواية هو الفعل المحرك ، وهو القول الفصل حتى لتشعر ان تجميداً متعمداً لفاعلية الانسان قد قصد اليه الكاتب وذلك من خلال اطلاقه لفاعلية القدرية المتسلطة التي سيرت الفعل الروائي وحددت مساحة الوعي بالمجهول وبالمعلوم. ترى هل كان الكاتب يقصد الى هيمنة القدر بحيث جرد القدرة البشرية الذاتية من فاعليتها المتمردة أَمْ انه تعمد اغراق مساره الاجتماعي والفني برؤية تشاؤومية ، قلقة ، بحيث جاءت القدرية متطابقة مع روح اليأس وضعف الارادة والتسليم بما هو كائن ؟

في الرواية يتطابق الى حد كبير فعل المخيلة ، وفعل التنبؤ ، فلا رمزية أو تأويلية للأحداث إلا بما يجعلها رواية اليغورية مغلقة ، والكاتب لم يرد ذلك ، ان تماثلاً بين حرفيات واقع كان وواقع متحيل فنياً هو الذي قصدته الرواية. ولذلك فصوت المؤلف كان واضحاً وقوياً من خلال تحويله الواقع يومذاك الى مقياس دقيق لقراءة افكار مجتمع لا يرى في وجوده إلا كياناً خاضعاً لقوى عمياء — قدرية ، وان ارادته في العيش لا تتعدى القبول الكلي لما هو كائن ، أو الرفض الجزئي لما هو معاش.

الحلم :

لم نجد في الرواية إلا حلماً واحداً وإن تعدد قائلوه ، والحالم الوحيد هو ذاكر القيم ، متسيد الرواية وصوتها المعلن . لذلك يكتسب حلمه صفة الشرعية الأسلوبية والشرعية الفكرية ، فلا مناص من تحقيق ما يقوله الحلم وحسب التفسير الشائع له. فالأحلام تقلب عند التفسير ، وبذلك يجرد المفسر الانسان من سيطرة الظلمة والغيبوية ، والنوم في التحكم بارادة الناس. فالقلب للحلم يعني الكشف عن الجهة البيضاء منه. وحلم ذاكر القيم الشائع والمتكرر لم يتعمد المفسر له القلب أي ان ما يقوله في الحلم هو الذي يحدث في الواقع ، وهذا امر مغاير

لتفسير الأحلام شعبياً .

« فقد رأى جموع الناس وهم يستغيثون ويبكون وسط جو مغبر. وفجأة انفجر رعد دون برق ، فعم الصمت ، وانشقت السماء بدوي مهيب ، ليخرج منها شيخ فانٍ ، اعقبته نار عظيمة سقطت في الأزقة والأسواق والحقول ، محيلة كل شيء الى رماد ! » ص ٦٠

وبالرجوع الى كتبه اعلن ذاكر القيم ان تفسير حلمه ذاك هو ان القحط قادم ، التفسير الواقعي للحلم يعني تطابقاً تاماً بين الرؤيا والرؤية ، بين التخيل والواقع ، بين القدر والمتجسد.

هـ ـ السرد : الثيمة المهيمنة :

أي مستوى سردي تعامل القاص مع احداث روايته ؟ وأية أبعاد فنية ضمنها فيه ؟! في الراووق ثمة مستوى سرد واحد ، هو المعايشة بين ضميري المتكلم والراوي. وهذا التعايش ليس مهمة هذه الفقرة من المقالة ، بل ما نقصد اليه هنا هو مكونات السرد الأساسية. خذ اية فقرة من فقرات الرواية مهما كان قائلها راوياً أو متكلماً ، نجد العناصر السابقة : التطورية ـ المدونة ـ التنبؤ ـ الحلم ـ موجودة فيها اما كلها أو أجزاء منها ، ويعني ذلك ان ثيمات معينة تهيمن على أسلوبية القاص ، وقياسها وتحديد نوعيتها يكشف عن المستوى الثقافي للكاتب أولاً وعن النسق الشامل الذي يتحكم بالأحداث وبالفن ، وعن القدرة اللا واعية للمؤلف وهو يوضح سمات مرحلة أو سمات جماعة ثانياً. وعندي ان جودة اي كاتب تكمن في المحافظة على العناصر البنائية التي تحكم مسار عمله الفني ، أما التنوع أو التشعب الأسلوبي والفكري فليست إلا سمات كاتب مبتدىء حدث مفتعل. وكي يتوضح قصدنا في معنى الثيمة المهيمنة اخترت عشوائياً هذه الفقرة :

« تذكروا بانني قد تكفلت بتحصل الديون منكم في مواعيدها ، فيتحتم عليكم عند الحصاد ان تبيضوا وجهي وذلك بان تؤدوا حق ابن عمنا فرهود قبل رفع البيادر من مواضعها. وحذار من محاولة المخادعة والتهرب ، فمثل هذه الامور لن تنطلي عليّ انا الذي اعرف نوايا البواشق واحداً واحداً و « الذيب يعرف عوية اخوه »! ص ١٢٠

فالقحط موجود ضمناً في هذه الفقرة ، وهو مادة الحلم المهيمن على الرواية ، والمدونة واضحة هي الأخرى اما قولاً سابقاً أو نصاً مكتوباً ، وما المواعيد المحتومة إلا توكيدات لأقوال تاخذ فاعلية النص المدون لاحظ المثل في آخر الفقرة. وأما التنبؤ فموجود هو الآخر ، فكان الخوف من المخادعة أو التهرب والنوايا المبيتة المتورثة ، واما التطورية فموجودة هي الأخرى وقد تمثلت في الزراعة والحصاد بعدما كانت الأرض جرداء يابسة.. اقول ان الكاتب المجيد هو الذي يحكم اسلوبه بمفردات كلية بحيث تكمن قيمته الفنية بكثرة التولدات الأسلوبية والمعرفية التي يشتقها من هذه المفردات الكلية. وتحتاج هذه الفكرة الأسلوبية ـ البنائية الى وقفة أطول نوضح فيها ان النص ليس جملة مفردات كلية تتكرر بشكل أو بآخر في كل اجزاء العمل الفني وعناصره.

ـ ٧ ـ

جديد هذه الرواية :

لكل عمل ادبي متميز جديد يؤكده ومن ثم يعمقه ، وجديد الراووق انها لم تسقط في الرؤية التاريخية رغم اعتمادها عليها ، ولم تسقط في التجريبية رغم شيوعها فيها ، ولم تسقط في التبسيطية الأسلوبية رغم الشعور بالتكرار الأسلوبي احياناً. وجديدها انها معاصرة ليس من خلال رؤيتها الفكرية وهو شيء مهم ، بل ومن خلال تاكيدها ان الرواية العربية المعاصرة ما هي إلا حكاية شعبية تستوعب مفرداتها كل انجازات الحداثة الأسلوبية. وجديدها ان العمل المجيد ليس إلا حلقة في سلسلة فكرية طويلة تعتمد التاصيل القائم على التطور وعلى استيعاب افكار العصر. والراووق واحدة من الروايات التي تحقق الكثير من هذا.

تجليات في مقهى ياسين

• علي الحلي

ـ ١ ـ

تنسلُّ عصافيرُ الغَبَشِ ، المنفيّةُ في السجن المنسي
يتجوّل صيادو السمك النهريّ بحانات الشطآنِ ،
وأروقة الخمر الكسلى . . .
لكنّا في القيظ التموزيّ نجوعُ لإكسير النار العجلى
نتقاسمُ أشتاتَ الألمِ ، الفنَّ
المحمولَ على عربات الريحِ ،
وتابوتِ الرقّ الوحشيِّ ،
وأحلامِ الغَسَقِ الثكلى.

* *

ـ ٢ ـ

نتعانقُ . . . دائرةً . . .
نتسامقُ . . مئذنةً . . .
نسمو زُحلًا . نتواصلُ من عزف الجرحِ
نتجسّدُ في أصلاب قناديل الفكرهْ
نتهامسُ بالرقم السريّ بمائدة الشُفرَهْ
يتفرّسَ فينا أسباطُ التنّينِ ،
وأشباهُ الأفعى . . .
لا يفقهنا أشِرٌ من روّاد المقهى
لكنّا نفهمُ ما يوحي الهمسُ الملتزُّ . . .
بأسفارِ الثورهْ ! !

* *

ـ ٣ ـ

في الوحشة . . تأتلقُ القَسَماتْ
تتعرّى الأحرفُ ، ترتسمُ الكلماتْ
تتوحّدُ موسيقى الصمتِ
تتعانقُ كلُّ الأسماء الحسنى
في زنزانات المقتِ
تترجّلُ عن صهوات الشمسِ . . .
سلالاتُ الفتحِ الآتي . . .
من أزمان الكِبْرِ النبويّ ،
ويخرسُ ناقوسُ الموتِ !

المسـودات

محمود الظاهر

اليوم جمعة . كان صباحاً صامتاً. نهضت مبكراً على غير عادتي ، كأي موظف يستغل الجمعة للنوم ليريح اعصابه ، ويرح الاسرة ايضاً من طقطقات فناجيل الشاي في كل صباح رسمي !

تحسست وجهي أمام المرآة. بانت تجاعيد نصف القرن حول الفم ، وتحت العينين ، والخطوط المتوازية على الجبين. انه الزمن اللعين يلاحق العمر ويطويه ، وتمر انت على السنين دون ان تحس بها... تفوتك وتثقل كاهلك ، تنقض عليك مكرهاً. وتستقبلها مغتماً. تُحسب عليك وتُسجل في اضبارتك دقيقة. دقيقة. ان هذا الوجه الدائم الشحوب ، يرى نفسه اليوم نشطاً ، وما عليه إلا تنفيذ هذه الرغبة الملحّة. كذلك لا يستطيع ان يقطّع خيوط احلام البارحة التي لم يفهم منها شيئاً.

رفع حاجبيه ، فازدادت تجاعيد الجبين. اغلق عينه اليسرى فارتفع منخره الأيسر نحو الأعلى مكوناً زاوية فيما بين العين والأنف. امتلأت فيها الخطوط المتشابكة باللحم المترهل. كشّر في الوجه الذي امامه فبانت اسنانه التبغية المتكلسة. اصابه الرعب الزمني. وبصورة غير ارادية وجد أصابعه تفرك وجهه بعصبية وبضيق نفس لم يعهده من قبل : ــ لا يمكن ابداً ان اكون هرماً أكثر مما ينبغي وبهذه السرعة ضغط على شفته السفلى بحرقة. التفت الى زوجته النائمة حانقاً ثم تسلل ببطء وعلى الريق نحو الخارج ، لم تكن عنده فكرة ما أو تخطيط مسبق لعملية الهروب من البيت إلا انه بالتاكيد كانت عنده في اعماقه رغبة قوية للقفز من السرير والسير في الأزقة بملابس النوم أو بدونها !! المهم هو البحث عن وسيلة ما للعزلة.. الى اين اتجه ؟!.. انا في منطقة عمل تبعد عن المدينة عشرات الكيلومترات صحفها تصلني متاخرة.. في اكثر الأحيان تنقطع ولا تجد من يسال اين الصحف ؟!... امتصت عيناي ضوء الشمس ومشيت بخطوات ثابتة في شوارع البيوت الجاهزة.. بيوت واطئة ، كارتونية الشكل معلبة بعناية.

فاجاني كلب أسود ، جرو صغير ، لمس حذائي وهو يهز بذيله. دار حولي ثم نظر إليّ ، وهمهم بصوت رفيع. لا أدري لماذا انتابني شعور بانه يتيم ويبحث عن حنان الأبوين. رأيت في عينيه توسلاً « خذني الى حضنك ». قفز الكلب على حين غرة نحو قطة صغيرة كانت مقرفصة على قمامة. الساعة كانت السابعة... ولمّا يخرج بعد أي إنسان من بيته... وهذا طبيعي.. اليوم جمعة. ونحن في عطلة. ننام فيها كما نشاء.. انها سبات الموظف الأزلي.

وعلى الريق. اشعلت سيجارة. مصصت دخانها الرديء. اشرفت قدماي على نهاية البيوت. وعلى مد البصر ارتسمت في عينيّ الصحراء الرملية الموحشة وانابيب النفط المتشابكة. وقفت بين التلول الرملية. كان الصمت يلف الرمال المتموجة المتحركة احياناً

الهادئة في اكثر الأوقات. الحمراء اللون تحت وهج الشمس ، الرمادية اللون ليلاً ، المتوارية عن الأنظار عن موقعها الأصلي ، التائهة في اللا مكان ، المتحركة بنعومة حيث لا استقرار لها ولا زمان ، لا تبادلك الحب ولكن تقع في كمينها وتبتلعك. واحياناً تحن اليك وتضمك فجاة والى الأبد .

دمعت عيناي... اشياء كثيرة في داخلي ، اضطرتني الى ذلك.. اين انا ؟.. مَنْ انت ؟!... عمرٌ على مدّ الزمن الغابر... فترات من سنين طاحنة لوت عنقي. رمتني ارضاً.. نهشت لحمي... لم احس يوماً بكياني يملأ الأجواء. كان جفافاً مزمناً. وهماً قائماً ، ولوعة دائمة ، وحياة رتيبة ساكنة ، بليدة. راسي مملوء بافكار غريبة لا تنطبق والواقع الذي اعيشه في اعماقي تلوذ بها ، تخزنها ، تنفثها الى اجزاء.. ذرات ، وبعدها تتلاشى « في البيت غريب. في الدائرة غريب. في الشارع غريب. وانت جالس مع الأصدقاء غريب. لا احد يفهم معنى هذه الغربة ولا تحاول انت ان تفهم الآخرين اسبابها. مرة ارادت زوجتك ان تفهمك ولكنك زدتها إبهاماً وحيرة ولم يجد معك الحنان المفاجيء الذي اظهرته لك :

ــ وضعك لا يعجبني

ــ وانا ايضاً.

ــ إذن لماذا لا تراجع الطبيب النفسي ؟!

ــ ماذا اقول له ؟!

ــ قل له ما في اعماقك.

ــ وهل يفهمني ؟

ــ إذن لماذا هو طبيب ؟

ــ اكثرهم على الماشي.

ــ ولكن حالتك تتدهور.

ــ انت واقعة يا عزيزتي تحت وَهَم مجلة طبيبك.

ــ لم اعد اطالعها منذ ان مزّقت انت اعدادها بدون سبب مبرر.

ــ انا آسف. ولكنك تحولت الى برنامج « صحتك » الاذاعي.

ــ اوه. انت متعالٍ على كل شيء... مَنْ انت ؟!

ــ غريب.

ــ لم يعد مكان للغربة هنا.

ــ لا اقصد غربة الديار يا زوجتي.

ــ إذن ماذا ؟!

ــ الأحسن غلق الحوار.

ــ لا.. لا تهرب كفاك مراقبة وانت على التل. وكان الناس ليسوا ناسك. افق الى رشدك وتذكر صديقك عبدالحميد الذي مزقته الشظايا وهو يسير في الشارع. بكيت عليه مزّقت اوراقك.. حطمت..

ــ حسناً.. لا تغضبي يا امراة. الحوار الساخن لا يفيد اي طرف.

ــ انا لست طرفاً. ولكن توهم نفسك والآخرين بانك انت الطرف.

حينها اغلقت الباب محتداً « زوجة لم اعش معها حسبما أريد ولا عاشت معي حسبما تريد. سنوات الرحلة المتعبة قضيناها معاً شاقة ، وضعية متوترة في أكثر الأحيان. واكثر من مرة كادت تؤدي الى الطلاق. انها مرعبة في عصبيتها ، متسلطة ، متعجرفة الى حد اللعنة. تدفعك دفعاً الى المصير الذي تريده هي ، وإلا فالمشاكل اليومية موجودة ، والصراخ اللعين يمزق اجواء بيوت الجيران والخلاف لا زال قائماً. ومنْ يدري ربما استيقظت الآن ولم تشاهدك بجنبها... ليكن. لم يعد يصغي اليها. المهم انه الآن طليق.. هواء صباحي نقي. وصمت صحراوي يمزقه بين الحين والآخر عواء طويل مرعب من كلب جالس بحزن على احدى التلال القريبة منه. لا يدري لماذا شعر بفزع بالغ وجعله يتنبأ بيوم مشؤوم. قرا مرة لعالم فرنسي ان معظم الحيوانات تحس بالفجيعة قبل وقوعها. هذا الكلب اللعين لا يعوي فقط ولكنه... يبكي... يبكي بلوعة وحرقة ويكاد يرى دموعه... انه يبوح بحزن لم يعرفه من قبل عند اي حيوان... ترى ماذا سيحدث ؟! او ماذا حدث في مدينة ما بالعالم ؟! احس بالغم يعتصر قلبه... يا له من عصر طوّر نباح الكلاب الى بكاء... مَنْ يدري ربما إذا اقتربت منه ستشاهد دموعه قد بللت وجهه... انت تسميه عصر الكلاب المسعورة... الجميع يجري بخفة الكلب نحو عض الآخرين. لا يتركونك تتنفس بحرية.. وتعيش حياتك كما تريد. بل كما يريدون. وهم إذا شاهدوا بقعة ما في العالم ازداد اخضرارها وتفتحت خدود النساء فيها يوعزون للجيران بحرق هذا الاخضرار وسبي النساء. كي تظل هذه البقعة تحت اليد وحين الطلب.

هذا هو العصر... عصر القراصنة... دنيا... دنيا يا محسن « الويل لك إذا وقعت لن يوقفك احد

على قدميك.. الصليب الذي تحمله لم يعد يجدي نفعاً.. كف عن هذا الهذيان... انه عصر مضيء وليس كما تصف أنت. حاول ان تفهم العالم.. لا ان يفهمك هو... اخرج من زاوية ماضيك المتخلف !!.. مرات عديدة وفي اكثر من لقاء حاولت معك ولكن يبدو انك مصر على النسيان أو... لا تريد ان تفكر على طريقتي في فهم الواقع المعاشي... وهذا شانك انت. اما انا فما عليّ وكصديق مخلص لك إلا ان اقول كلمتي فيك يا محسن !!

كان طيباً بما فيه الكفاية.. في عينه الوحيدة اجد الملاذ والسكينة. مثقف الى أبعد الحدود. فاشل الى أكثر من حد !! طليق الى حد اللعنة. بوهيمي المزاج الى ما لا نهاية.. احادي الجانب في أكثر الأحيان. ذلكم هو صديقي شهاب الحيران.. فارقني قبل سنوات. مات بهدوء عاش معي في دائرة واحدة. حمّلته همومي ، وحمّلني وحدته التأملية.. افكاره غريبة... لا أستطيع هضمها. إلا انني مع ذلك أحن اليه.. لا نفترق إلا ليلاً... مساءً نطوي شوارع المدينة.. ونهذي.. نتكلم همساً.. يعلو صوتنا.. نجلس على المقاعد الخشبية المثبتة على شاطىء شط العرب نرنو الى « التنومة » ورؤوس نخيلها المتشابكة. وتحس حينذاك انك أمام حزام اخضر معلق في الأفق.

قال مرة : محسن نحن لا نختلف عن المهرجين بشيء... وربما هؤلاء اكثر استقراراً وتحديداً لموقفهم !... اما نحن فمادة سهلة للتلوين و...

ـ اقوالك هذه لا تناسب ثقافتك.

ـ وعصري لا يناسب افكاري.

ـ انت مرغم على متابعته لانك الجزء.

ـ والجزء لا يستطيع تحقيق ما يريده.

ـ كلام يقال هناك... في الوجه الآخر من الارض !.

ـ الانسان وفي أي مكان يستطيع تحديد هويته ؟!

ـ هه.. هوية.. ليس اسهل من سحبها منك وبغمضة عين تصبح لا شيء. لانك لا تلائم العصر كما يدعون.

ـ ولكن كياني... مكاني... وجهي... موقعي ؟

ـ كلها تشطب بجرة قلم. يا سيدي.

ـ يبدو انك متشائم جداً من الحياة.

ـ اللعنة عليك كف عن الجدل. نحن بالقرب من مطعم حداد وسينما شط العرب الصيفي.

ـ عظيم ناكل ونشاهد مدافع نافاران...

تناثرت اشلاء الطفل امامي. كان دمه أزرق... لوّن الأرض. ضاع صراخه ، ابتلعته قذيفة اخرى.. شقت السماء ثم هوت... لا احد يعلم راس مَنْ ؟... وفي اي بيت. اطلقت العنان لشتائمي. وانا منبطح على الأرض. وراسي بين يديّ. لا احرك ساكناً. اشتد القصف. توهمت بانه يقترب مني اكثر. اخذت انظر بعينين خائفتين الى دماء الطفل المطروح على الأرض. لم اجد حوالي احداً... لا احد يستطيع الخروج... الكل محاصر... الصمت يلف المدينة... واصوات الاستغاثة تعلو ثم تتلاشى.... اخذت ابحث عن موقع آخر. شاهدت كلباً يحاول الدخول في موضع محكم قفزت بسرعة مذهلة نحوه. وجدت نفسي انافس الكلب في الدخول. قلت له وانا اتصبب عرقاً ، الموضع يكفي لاثنين.. تعال معي.. فقط اتركني ادخل اولاً.

مرّ من امامي شاب يمشي وكان الأمر لا يعنيه ! عمي لا تخف الموت واحد. لفني الخجل... لعنت جبني. اردت الخروج. إلا ان الكلب حال دون ذلك.... لحس الكلب وجهي : شكراً... ولكن لا تحاول مرة أخرى مزاحمة الآخرين !... هه.... حتى الكلاب تطورت !! انه يتجه نحو الطفل الصريع... شمه... لحس الدماء من على وجهه... رفع رجله اليسرى واضعاً إياها على الجثة ثم عوى بصوت واطىء معزياً. كان منظراً غريباً لم يحس به إلا انا إذ لم يكن احد من المحلة يدرك ما فعله الكلب.

كانت اللعنات والشتائم تنطلق دفعة واحدة وتخفت مرة واحدة :

ـ اين اهله ؟

ـ قل اين وجهه ؟

ـ ابحثوا عنه !!

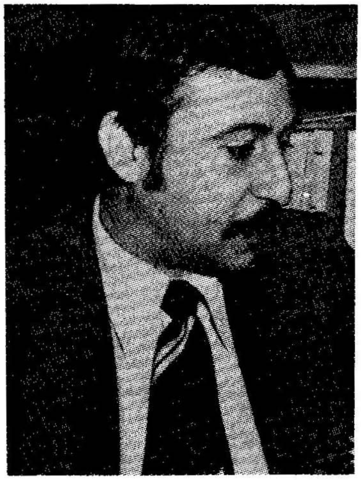
على بعد امتار صرخ احدهم : انه ابن الحاج يونس البقال.

رفع يده محتجاً وتاه في اعماق المدينة.

البصرة / الرميلة

٨٦/٨/١٥

ماريسا التي لا تتعب



● حميد سعيد

في صباح من صيف عام ١٩٧٢ ، كنت وزوجتي وابنائي بادية ومصعب بمطار بغداد في طريقنا الى مدريد.

قررنا ان نقضي بعض الوقت في باريس ، حيث كان احد اشقاء زوجتي يعمل في السفارة العراقية هناك..

كان المطار مزدحماً بالمودعين ، اقربائي وأصدقائي الذين جاءوا من مدينة الحلة..

زملاء اعلاميون وصحفيون..

عدد كبير من الأدباء العراقيين.. اذكر منهم حسين مردان ويوسف الصائغ وعبدالرزاق عبدالواحد وغيرهم..

أعرف انني نسيت اكثر اسماء الأدباء العراقيين الذين كانوا في توديعي يومذاك.. ذلك لأنني عشت لحظات انفعال موزعة بين الحزن والفرح.. حزين لأنني افارق بغداد التي احب وفرح بهؤلاء المودعين..

اثنان كانا في ذروة الفرح والتالق ، أبي وحسين مردان..

الأول وهو يرى كل ذلك العدد من الأصدقاء.. والثاني لأن الحبيبة كانت مع المودعين.. يومها قلت له.. انك لتتمنى ان يحدث كل يوم توديع كهذا..

في مثل هذا اللقاء ، لابد ان يكون الحديث موزعاً وعاطفياً ومنفعلاً.. لكنني لم انس ما قالته لي السيدة لمعان البكري حين نصحتني ان لا انشغل بالقراءة.. وان اعيش حياتي كاملة في اسبانيا.. ثم استمرت قائلة.. كل شيء فيك سيتغير لو عشت حياتك هناك..

يومها.. استقبلت حديثها باستغراب شديد !!

لكنني أدركت عمقه في ما بعد..

قضيت أسبوعاً في العاصمة الفرنسية ، ثم غادرتها بعد ان تركت زوجتي وبادية ومصعباً فيها.. على أمل اللحاق بي في ما بعد..

منذ ان حللت في مدريد ، وعدد غير قليل من الأصدقاء.. من العراقيين والعرب والاسبان يحاولون كسر حاجز الحزن الذي سكنني بضراوة..

ورافقني بعضهم الى جولات ليلية سياحية.. ولا أظن ان مدينة اخرى تضاهي ليل مدريد في حيويته..

وزرت عدداً من المدن الاسبانية.. غير ان موسم الحزن يثمر عزلة وصمتاً وتاملاً..

ستة شهور مرت ، كنت اقرب فيها الى الماضي ، مارست خلالها نوعاً من مراجعة حياتي في أدق

تفاصيلها ، إذ كنت اعرف ان الظروف التي مرت بي منذ بواكير وعيي لم تمنحني فرصة تامل ما يجري حولي ولم توفر لي فرصة المراجعة..

كانت عملية مراجعة قاسية لم اترك حدثاً في حياتي او موقفاً او علاقة إلا وتوقفت عندها.. واكتشفت اخطاء وهفوات واندفاعات.. منها ما كان بسبب نقص الوعي او ضعف التجربة واكثرها كان بسبب طيبة القلب والبساطة..

ولم اندم لا على هذه ولا على تلك..

ورافقت هذه المراجعة.. مراجعة اخرى.. إذ وجدت فرصة لاعادة قراءة الامهات من كتب العربية.. في الأدب والتاريخ..

إن الشعور بالعزلة ، لا يعني العزلة ، إذ كنت التقي بعدد من الأصدقاء العرب.. وامارس هوايتي في السهر ، وتجمعني مقهى خيخون مع بعض الذين عرفتهم من قبل من المستعربين الاسبان والصحفيين الذين عرفوا بتعاطفهم مع القضايا العربية..

في هذه المرحلة.. كتبت قصيدة بلاثا مايور.. وترجمتها الساحة الكبيرة.. وهي أول قصيدة اكتبها في إسبانيا.. يومها كنت اسهر في حاناتها القديمة ، واستنكر عليها قيمها السياحية ، وكانت بغداد تشاركني سهري.. وتشاركني حنيني..

هل أستطيع ان اتحدث عن اسبانيا.. دون ان اتذكر صديقي الدكتور محمود صبح..

فمنذ ان تعرفت عليه في مدريد حيث يقيم.. ويعمل استاذاً في جامعتها.. ونحن لم نفترق.. لقد كانت علاقتي بهذا الشاعر الفلسطيني.. فاتحة اولى النوافذ على الحياة الاسبانية..

لقد عشت حياتي مثلما اريد.. وتغلغلت في أعماق الحياة.. لم أكن سائحاً أو متطفلاً.. أو ضيفاً ثقيلاً على التاريخ..

لذلك كنت أول شاعر عربي يعيش في اسبانيا.. ولم يقف باكياً على الاطلال.. ولم يشغله الماضي عن الحاضر ، سواء كان هذا الحاضر عربياً أم إسبانياً..

إن الحاضر الاسباني ظل يتداخل مع الحاضر العربي.. وظل هذا مثلما ظل ذاك يتداخلان مع التاريخ العربي والأندلسي.. وعاشت قصيدتي في تلك الفترة كل هذه التداخلات.. موضوعاً ورمزاً..

إن هذه القصائد لم يستلبها الماضي ، ولم تستلبها شكلية الحاضر الجديد ، فلم تقع في حبائل الندب ، او في مفاجاة المدن الكبيرة ، فما استغرقها الوصف ولا تحكمت بها الأفكار المسبقة.. وبوعي وحدة الحياة الانسانية في الطموح.. في الرفض.. في الكرامة.. في الكفاح من اجل الاستقلال والديمقراطية..

ومن خلال ممارسة هذه الوحدة ، بالاقتراب من الحياة الاسبانية نفسها بالوعي ومزيد من الاطلاع.. تحول النص الشعري الى مجال للتعبير عن العربي والاسباني في آنٍ واحد ، وهو تعبير عن الانساني في القومي..

إن الموقف القومي ، كما اراه وأؤمن به ، يتفتح في الأفق الانساني ويختنق في التعصب وضيق الأفق والعنصرية..

لقد اعجبت بالمصطلح الذي يستعمله بعض الكتّاب الاسبان ، وهم يتحدثون أو يكتبون عن الحضارة العربية في الأندلس.. إذ يطلقون عليها.. الحضارة الاسبانية في العهد العربي الاسلامي ، ورايت فيه موقفاً متفتحاً بعيداً عن التعصب..

وكان يفرحني ويقربني من تاريخي العربي على هذه الأرض ، ذلك الاعتزاز الذي يحمله المواطن الاسباني عموماً.. وابناء الأندلس بخاصة للمرحلة العربية ، حضارة وأحداثاً ورموزاً..

من كل ما تقدم.. ومن خلال النصوص التي كتبت.. كنت أكثر أمانة على الروح الانساني في رؤية قومية ، وما كان لي ان أكون بمعزل عن النص الشعري الاسباني في مدياته الابداعية والانسانية ، وإذا كان غارثيا لوركا سيد الحضور ، فان غنائية مانويل متشادو وبساطة ميكيل هيرنانديث وحداثة بيثنة الكسندرة ، كان لها حضورها ايضاً.. وقبل كل هذا ، فان الموضوع الاسباني كون في جدته انعطافة واضحة في موضوعاتي الشعرية ، قياساً الى الموضوعات التي كنت اتناولها من قبل..

لقد وجدت نفسي ازاء موضوعات المدينة.. تعقيداتها.. طبقاتها.. اناسها.. احتداماتها.. تنوعها العجيب.. وهنا لابد من وقفة عند موضوعة اللغة، فكل الذين كتبوا عني أشاروا الى الانعطافة التي شهدتها لغتي الشعرية في هذه المرحلة ، ونبهوا الى تلك الهجرة باتجاه البساطة.. والابتعاد عن جغرافية القاموس المتوتر ، لقد حدث هذا فعلاً ، لكنه حدث استجابة لمتغيرات الموضوع الشعري ، بيئة الموضوع وجغرافيته ، ولقد حدث هذا من قبل ، وان عودة الى مجموعة « قراءة ثامنة » والقصائد الأخيرة منها على وجه التحديد ترينا ان اللغة تتخلى عن حدتها استجابة لموضوعها. وإذا كانت لغتي الشعرية قد انحازت الى هذا الاختيار في مرحلة البداية فلأنها محاولة للتميز عن السائد اللغوي في الشعر ، وقد سبق ان اشرت الى هذه الظاهرة..

إن عزل اللغة عن الموضوع ، ظاهرة سلبية شبيهة بظاهرة عزل الموضوع عن المتغيرات الحياتية.

إن الشعر العربي في تاريخه ، لم يضع اللغة في سجن القاموس ، وان التحولات الشعرية من خلال الأصوات المهمة ، ظلت باستمرار تغني القاموس العربي وتفتحه على الحياة ، وسواء تأملنا نصوص شعراء الحواضر العربية أو شعراء المدن في مرحلة النضج.. لوجدنا كم شهد الشعر العربي من تطور في موضوعاته ولغته.. ولعل ظاهرة شعرية كبيرة مثل ابي نواس ، أخذت أهميتها من قدرتها على التلاءم مع روح المدينة.. والتعبير عنها..

وإن الشعر الأندلسي نفسه ، ورغم ان شعراءه لم تتوفر فيهم موهبة شعرية كبيرة ، أخذ أهميته من استجابته لبيئته ومحاولته للتعبير عنها..

إن النص الشعري الذي يظل في موقع التقليد ، في الموضوع وبالتالي في اللغة ، أو ذلك الذي يستعير لغة لا تمت بصلة الى موضوعه.. لن يستطيع التواصل مع الحياة.. ولن يحتل موقعاً مؤثراً في تاريخ الابداع..

ماريسا التي لا تتعب.. اكثر قصائد المرحلة الاسبانية تعبيراً عن مشروعي الشعري آنذاك ، من هنا افتتحت بها مجموعة « ديوان الأغاني الغجرية » ، رغم انني كتبتها في مرحلة متأخرة نسبياً.. هذه من المرات القليلة التي أغير فيها في تسلسل القصائد في المجموعة الواحدة.. إذ أميل باستمرار الى ان يكون تتابع القصائد في كل مجموعة على أساس تتابع كتابتها.

إن موقعها في المجموعة.. جاء من مدى الاحساس بكفاءتها في اختصار المشروع الشعري لتلك المرحلة.. اختصار في التعبير.. وفي مكونات النص..

ماريسا.. في الواقع ، مغنية غجرية ، ويمكن اكتشاف طبيعة الأغنية الغجرية الاسبانية في موسيقى القصيدة :

يتعب البحر ولا تتعب ماريسا..
التي تصعد من دوامة البحر الى الرشفة
من ساحلها البارد حتى النار
يا عرافةً ، علمها الموت سجايا الحلم الفضي

إن تدوير تفعيلة « الرمل » يقترب من حرارة موسيقى الأغنية الغجرية وتدفقها وامتداداتها اللا نهائية ، ويؤدي دور الصدى الذي يملأ المكان مثلما يملأ الزمن ، فمن خصائص تأثير الأغنية الغجرية الاسبانية ، ما تتركه من تواصل إيقاعاتها في داخل المتلقي إذ لا ينتهي ذلك التأثير بانتهاء الأغنية ، أو انتهاء السهرة ، أو اختفاء المؤيدين وراء كواليس المكان ، بل تظل الأصوات وإيقاعاتها تسكن أعماق المتلقي الى زمن طويل..

ومثلما تفاجئك الأغنية الغجرية الاسبانية ، في حيويتها ، من خلال التنوع الصوتي ، فان حيوية الصياغة اللغوية في نص ماريسا التي لا تتعب ، تحقق في هذا المجال ما يحققه التنوع الصوتي في الأغنية..

إن ماريسا.. تتحول الى رمز ، لاسبانيا ، في العطاء والتمرد ، في حلم التغيير ، والى رمز إنساني في الثورة ، وإذا كنت قد رأيت ماريسا رمزاً إسبانياً وإنسانياً ، فلقد كنت اراها مسكونة بحلمي الثوري ، لذلك الحلم العربي الجميل ، وهكذا تحتفظ قصيدتي بسمتها القومي وهي تغتني بجديد الحياة في إسبانيا..

بين إسبانيا والغجر ، علاقة عجيبة ، حتى تكاد

لا تفرق بينهما ، ولا ندري أيهما كان اكثر تاثيراً في الآخر.

لقدْ أقام الغجر في معظم اصقاع الدنيا.. في الماضي والحاضر.. وكانت لهم معاناتهم ، وكانت لهم تاثيراتهم في المجتمعات التي اقاموا فيها ، لكن لم يتوحد الرمز بالحلم.. بالواقع مثلما حدث في إسبانيا..

ولم يحدث ان تركت الرموز الغجرية تاثيراتها في الابداع ، مثلما حدث في إسبانيا ، وعلى سبيل المثال ، في الشعر غارثيا لوركا وفي الموسيقى دي فايا وفي الرسم بيكاسو وفي السينما ساورا..

إن الصورة ، في ماريسا التي لا تتعب ، وفي معظم النصوص التي كتبتها بتاثير تجربتي في إسبانيا ، تبدو في اقصى حدود الخيال ، حتى حسبها البعض من قبيل السريالية ، وقبل ان اعلن رفضي أو قبولي لهذا التوصيف ، وما يوحي به من استجابة لمفاهيم مدرسية ونماذجها الشائعة ، أرى ان نتأمل طبيعة التعبير الابداعي الاسباني في كل مجالات الخلق الفني ، وكم يختزن ويفجر من طاقات الخيال الجامح والبعد عن الساكن والمألوف الاعتيادي والتقليدي..

إن الخيال الجامح في ريشة غويا.. كان الخروج الأعظم على سكون الشكل واللون ، وما حققه بيكاسو وسلفادور دالي في هذا القرن من تمرد على السائد دون التفريط في اساسيات التشكيل ، يضعنا ازاء خصوصية الخيال لدى هذا الشعب وفي ابداعه..

وإن شخصية دون كيخوتيه ، اشارة مهمة ، الى خصوصية الخيال الاسباني ، في الجموح والأفق المفتوح ، وانني من الذين يرون ان في اعماق كل اسباني يقيم دون كيخوتيه.. ويحاول ان يواجه الواقع بالحلم الجامح..

إن ماريسا التي لا تتعب ، من نمط القصيدة نفسها ، فيها من صباحات الأندلس وليالي مدريد.. مثلما فيها من احاسيس مصارعي الثيران وشجاعتهم في مواجهة الدم بالحركة الراقصة..

فيها من حزن العشاق وألوان اوتار قيثاراتهم ، مثلما فيها من عناد البسطاء من الناس في ذودهم عن افكارهم.. وتضحياتهم في سبيل ما يؤمنون به..

لقد اقامت زمناً في سهوب المنتشا ، حيث ظهر دون كيخوتيه وعاشت ايام الحرب الأهلية وقاتلت مع المقاتلين.. شاركت غارثيا لوركا في مسرحية المتجول وسهرت مع ميكيل هيرنانديث بعد ان صحبته في رحلته من قريته الحالمة الى ليالي العاصمة الثائرة..

فيها من ريشة غويا.. وتخطيطات بيكاسو.. والوان دالي..

وفيها من صديقتي العظيمة.. الكسندرة !!

مَنْ هي الكسندرة !

حين اعلن عن موت الجنرال فرانكو.. كنت قد غادرت مدريد واقمت في العاصمة المغربية.. الرباط..

يومها.. كتبت قصيدة « محاولة لاعادة رسم الجورنيكا ».. وإذا كانت الجورنيكا لوحة بابلو بيكاسو.. التي رسمها تخليداً لضحايا قرية جورنيكا التي قصفها الطيران النازي.. اشهر من ان تعرف..

فلقد تساءل الكثيرون عن الكسندرة ،في قصيدة « محاولة لاعادة رسم الجورنيكا » تلك التي تسقي العصافير شاياً في خيخون.. وخيخون من اشهر مقاهي مدريد وعلى امتداد اكثر من قرن ، ظلت ملتقى للأدباء والفنانين والمتمردين.. وفيها تعرفت على الكسندرة ، وهي ابنة آخر رئيس جمهورية في إسبانيا..

وحين هُزِمَ الجمهوريون في الحرب الأهلية الاسبانية ، شردت عائلتها ، فلجأت الى منزل الشاعر بابلو نيرودا الذي كان قنصلاً لتشيلي في مدريد..

ورحلت معه حين غادر مدريد..

ثم عادت لتقيم في بلادها ، بعد رحلة التشريد تلك..

وكانت كلما التقينا في مقهى خيخون.. أو في مطعم شعبي رخيص ، تحب ان تتناول العشاء فيه.. تقوم بتحريك يديها كمن يمسك ببندقية ويطلق منها النار..

انها تفصح بذلك عن اعماق ماريسا التي تنتظر التغيير..

إن النص يوحد بين موضوعه وموسيقاه ، وفاعلاتن المفتوحة باستمرارية تستعير رنين الصنوج وصدى التصفيق وتؤسس عروضها الخاص ، في نفس الوقت الذي تتوحد القضايا في الرمز فيتكشف رغم

إيحاءاته المتعددة في بؤرة التغيير..

إن التغيير كفعل ، لا يظهر في المعنى حسب ، بل يظهر في حرارة الموسيقى واندفاعها ، وفي اللغة كذلك ويمكن ان أشير الى طبيعة الجملة في النص ، والى مكونات الجملة ، والى تلك الحكمة التي تحتفظ بفصاحتها دون ان تستسلم للالفة التقليدية ، ومثل هذا الظهور يتحقق في الحدث ، فالعرافة التي يعلمها الموت سجايا الحلم الفضي ، هي الثورة التي تغتني بالتضحيات وتتحقق بالبذل والاستشهاد ، والموت هنا لا يأخذ معناه السلبي ، بل يأخذ معنى تصعيد الفعل ، وفتح أبواب الحياة..

انها متوالية الحياة في ظل الموت ، ويظل الشاهد والمحرض ، ذلك الفتى.. الآتي من الحلم الثوري ، أو من شخوص بيكاسو.. لا فرق !!

في جبهته جرح.. دم تطلع من وردته سبع يمامات..

انه الوحيد ، الذي يظل بمنأى عن الموت ، بمعناه الطبيعي او بمعناه الاستشهادي..

أما متوالية الحياة في ظل الموت ، فتتكرر برحيل سيدة الليل ، كرحيل بستان الى أروقة الحمى !! وفي صالاتها الزرقاء ، تغني وترقص ثم يواجهها الجفاف.. وفي مواجهة الجفاف يظهر ذلك الفتى.. في جبهته جرح.. دم تطلع من وردته سبع يمامات.. فسيدة الليل التي تموت.. تواصل الحياة من خلال القيثار الذي يظهر كبستان في الشرفة !! ويتواصل الدم الذي تطلع من وردته سبع يمامات !!

وحين تفترع المدية وجه الماء.. تعبر الحياة عن ارادتها بالرقص ، حيث يأتي شجر الماء ، ويكون البعث ، فتنتشر البذرة في الساق.. وتصير الشجرة غابة مزدهرة.. وتصير فساتين سيدة الليل وردة خزامى..

في متوالية الحياة في ظل الموت.. تنتصر الحياة.. مثلما تنتصر ماريسا التي لا تتعب ، وماريسا صباح مشمس ، وينمو العشب في القيثار ، وتمتد القرى المأهولة بالشمس والبربين والكحل.. وفي ثلاثية الشمس والبربين والكحل تكون أغنية الوطن الآتي..

هكذا يعبر الشعر عن الثورة والشاعر عن موقفه ، ويتوحد الوعي بالغناء ، وتقترب القصيدة من مشروع التغيير ، فاعلة في الابداع وليس في الموقف المسبق ، انها لا تستسلم لوعيها وإنما تشارك في اكتشافه ، بالقدر الذي تترك من جديد الأسئلة في حياة الآخرين..

فلنتوقف ، عند بيت الملكة..

ذلك الذي تركه القيثار.. ساحة مرتبكة..

إن الساحة المرتبكة ، هي ساحة الأسئلة الجديدة والمستمرة ، ذلك انني أؤمن بأن في انتهاء الأسئلة فجيعة الانسان وفجيعة الفكر.. وفجيعة مشاريع التغيير..

حيث تنتهي الأسئلة.. يكون الجفاف وتكون النهاية.

لا ثورة بدون أسئلة.. ولا ثوري حين يكون التخلي عن الأسئلة..

إن الأسئلة.. نتاج وعي وصانعة وعي ، والعملية الابداعية ، أية عملية ابداعية ، هي نتاج وعي وصانعة وعي ، والنص الشعري الناجح هو الأقرب الى عالم الأسئلة..

كل المتغيرات ، تحدث في السؤال والوعي ، الوعي والسؤال ، وبهما تتحقق الارادة ، ويتحقق حلم ماريسا التي لا تتعب ، حلم الشعب في انتزاع ريش الزمن الطاووس ، المدجج بخبرة الذاكرة ، حيث مات المغنون في قلعة الزمن الطاووس ، وكنت استذكر معها.. مع ماريسا.. لوركا وانطونيو متشادو وميكيل هيرنانديث.. وطفولة الكسندرة..

وفي حضرة الخوف الانساني.. تأتي الأسئلة متأخرة.. وفي حضرة الخوف الانساني يكون الاقتراب من الأجوبة..

يجيء الخوف..

ماريسا.. لماذا وقف الطاووس عند الباب

ماريسا.. بدأنا نلمس الأسباب..

إن هذا الخوف الانساني ، في مواجهة الموت في قلعة الزمن الطاووس يقرب الاحداث من طبيعتها.. ويبعد التجريد عنها ، ولأعترف ان مأساة اللحظات الأخيرة من حياة غارثيا لوركا.. كانت وراء حضور الخوف في القصيدة..

شاعر.. يحب الحياة ، يهرب من ضجيج مدريد ، ومفاجآت الحرب الأهلية الى دفء بيته الغرناطي.. وحين يستشعر الخطر قريباً من بيته.. يلجأ الى بيت شاعر صديق ، ظن انه سيجد الأمن فيه..

لكن القَتَلة.. يخرجونه من البيت الذي ظن انه سيجد الأمن فيه.. وفي منطقة معزولة يطلقون عليه الرصاص..

كم كان خائفاً.. هذا الفتى الأندلسي الساحر..

في أواسط السبعينات ، التقيت بعالم إسباني ، عرف باهتمامه بالموسيقى الأندلسية ، تحدثنا عن الطرب الأندلسي ، مثلما تحدثنا عن سواه ، ولن أنسى قصته هذه..

قال : في سنوات الحرب الأهلية الاسبانية ، كنت طالباً في جامعة مدريد ، ومدريد يومذاك يسيطر عليها الجمهوريون ، فكان عليّ ان أؤدي خدمتي العسكرية ضمن القوات الجمهورية..

وشاءت الصدف ان تكون قريتي حيث عائلتي وأقربائي في منطقة يسيطر عليها الوطنيون.. ولا أدري كيف حدث ان تكلف الوحدة العسكرية التي انتمي اليها ، بمهمة مهاجمة القوة المعادية الموجودة في قريتنا ، وأثناء الحصار ، وكلما اطلقت رصاصة من بندقيتي كانت يدي ترتفع ، إذ كنت أتصور ان الذي أطلق عليه الرصاص أخي أو قريبي أو صديقي..

الى هنا.. توقف محدثي ، ثم استغرق في صمت غير قصير ، ثم قال فجأة.. ربما قتلت واحداً من أقربائي أو أصدقائي.. حين قال قولته هذه أحسست ثقل المعاناة والهلع في داخله ، فبعد ما يقرب من اربعين عاماً لم يغادر الخوف روحه !

ربما.. تسللت حالة صاحبي هذا.. الى أصابعي..

سأتوقف مرتين عند نهاية القصيدة ، الوقفة الأولى ، عند المقطع الأخير ، والثانية عند الملصق الذي جاء على هامش النص ، فنهاية النص تتفاءل موقفاً دون ان تسطح وعيها ، فعبرت عن التفاؤل بالأسئلة وتلمس الأجوبة.. ولابد من ان اعترف ، بان نهايات قصائدي ظلت باستمرار لصيقة بالموقف المتفائل ، فهل هذا نتيجة الموقف الثوري أو الاستجابة لتقاليده ؟

وقد أثير الاستغراب ، حين أقول.. انه سؤال طالما طرحته على نفسي ، لكنني لا أريد ان أجيب عليه ، وأتركه للذين يعتقدون بأهميته !

أما الملصق.. وقد سبق لي ان استعملته في نص « عن القصيدة » غير ان الملصق في هذا النص ، يحتل موقع الشرح على هامش النص ، ولا يذهب مذهب التضمين ، ولذلك فقد اعطيته عنواناً هو.. ملحق بالقصيدة..

هل من مبرر موضوعي لهذا الملصق ، أي هل جاء نتيجة احساس بانغلاق النص مما يجعله بحاجة الى شرح على هامشه.

سأقول لا.. ذلك لأنني لا أقلق على النصوص المغلقة ، وأتركها لقارىء جاد وقراءة جادة ، فقارىء كهذا وقراءة كهذه كفيلان بفك مغالق النص ، فالمهم ان أقول ان كلمتي والمهم ان تكون قادرة على إيجاد أسئلتها..

وهذا الملصق ، قد يفعل فعل الشرح على النص ، وهو قريب من تجربة النص نفسه بالتأكيد ، لكنه ممارسة في الشكل ، في إغناء الشكل ، وممارسة في الاقتراب من عالم الأسئلة.. فهل كنت أريد منه هذا !

ربما..

لكن ادخال الملصق ، بتطوير استعماله في النص ، من خلال التضمين أو التهميش شهدتها هذه الفترة من مسيرتي الشعرية.. ولم اعد إليها في الفترات اللاحقة..

---

* نشرت في مجموعة « ديوان الاغاني الغجرية »
طبعة أولى ـ دار العودة ـ بيروت ١٩٧٥
ديوان حميد سعيد ـ بغداد ـ مطبعة الأديب البغدادية ١٩٨٤

الذبـابـة

ياسين رفاعية

ثلاث سنوات ، هكذا ، دون توقف ، والفشل الدائم.

قال لي خالد : هل تعرف هناء ؟

قلت : هناء مَنْ ؟

قال : المذيعة التلفزيونية الشهيرة.. انها خلاصك.

قلت : كيف ؟

قال : معاليه ، تقول له افعل يفعل. اذهب اليها.

كنت اعرف هناء عندما كانت طالبة في الجامعة ، وعندما صارت مذيعة تلفزيونية اشتهرت كثيراً ببرامجها ، وجمالها ايضاً ، وتساءلت : هل ستتذكرني ؟

ذهبت الى مبنى التلفزيون ، وانتظرتها واقفاً الى جانب الباب الرئيسي ، لمحتها بعد ساعة طويلة من الانتظار ، توقف سيارتها في الحديقة. وعندما ترجلت ، تظاهرت انني اخرج من المبنى :

ـ ها.. هناء.. كيف حالك ؟

للوهلة الأولى حدقت بي بجمود ، ثم سرعان ما تذكرتني

ـ حسن.. انت حسن.. آ. ما هي اخبارك ؟

وشدتني من يدي تدعوني الى فنجان قهوة ، حمدت الله لهذا الموقف العفوي ، ولم ادرك أهميتها إلا عندما لاحظت ان الموظفين كانوا يستقبلونها كما لو انها هي الوزير. حسناً ، هذه المرة لابد ان أحصل على عمل.

كانت غرفتها شديدة الأناقة ، واسعة ، فيها مقاعدة وثيرة. وجهاز تلفزيون ، وعلى طاولتها ثلاثة اجهزة هاتف . أحسست برهبة مفاجئة ، فأنا لم اعتد مقابلة الأشخاص ذوي الأهمية ، ولو لم تكن هناء زميلة قديمة ، ساعدتها كثيراً في تحضير رسالتها الجامعية ، لتلعثمت الآن.

جلست هناء خلف طاولتها ، ثم طلبت لي القهوة التي احضروها بسرعة ، وفيما كنت ارتشف فنجاني ، راحت هناء تتصل بالهاتف باشخاص عديدين ، كانت نشطة ، تتحرك كعصفور نزق . وبدت انها سعيدة. احضر لها أحد الموظفين أوراقاً. قالت لي : انها النشرة الأخبارية. اسمح لي ان اراجع هذه الأوراق ثم نتحدث.

قلت لها : خذي راحتك.

رحت أتأمل هناء وهي تقرأ أوراقها.. وتساءلت : أحقاً لها نفوذ وتستطيع ان تجد لي عملاً ؟.. حسناً ، ها انا أدق باب الحظ اخيراً.

عندما انتهت هناء من مراجعة الأوراق ، رفعت رأسها نحوي وقالت :

ـ ايه.. قل لي.. ما هي اخبارك ؟

تلكأت في الجواب. انتبهت لي ، فقالت بكثير من الحماس :

ـ هيا خبرني.. اين انت الآن ؟

قلت :

ـ انني.. بلا عمل.

واندهشت :

ـ بلا عمل.

ــ اي والله

ــ انت الطالب المتفوق.. ولم تجد عملاً !

ــ لم اجد.. لقد تعبت يا هناء.. منذ ثلاثة اعوام وانا احاول وفشلت..

وهنا همست :

ــ ماذا استطيع ان افعل لك ؟

قلت :

ــ الكثير.

قالت باستغراب :

ــ انا !

قلت :

ــ نعم .

قالت :

ــ وكيف ؟

قلت :

ــ اوه.. لا تتجاهلي يا عزيزتي.. قالوا لي ان نفوذك عند معاليه قوي.

ضحكت ، ورفعت خصلة شعرها الذهبي عن جبينها ، ثم اردفت :

ــ إذن.. حدثوك عن نفوذي .

ــ اي.. والله.

ــ حسناً.. سافعل على الفور.

واخذت سماعة الهاتف ، ثم ضربت رقماً ، وانتظرت لحظة ، ثم اخذت تقول : « لي عندك خدمة.. ارجو ان لا تخيبني.. نعم.. نعم آ.. لا ، ساجيء بنفسي.. الآن.. حسناً.. الآن يا سيدي.. ها انا قادمة..».

أغلقتْ سماعة الهاتف ، اخرجت من محفظتها قلم الحمرة ، ومرآة صغيرة.. رسمت على شفتيها الأحمر ، ثم مشطت شعرها ، فكت الزرين العاليين من قميصها. فبدا لي صدرها الأبيض الناصع.. وبحركة سريعة خرجت من خلف طاولتها قائلة لي : انتظرني.. واغلقت الباب خلفها .

رفعت يدي الى السماء وهمست : يا رب.

مرت الدقائق ثقيلة ، وانا انتظر.. كم حلمت تلك اللحظات بوظيفة محترمة تناسب شهادتي الجامعية.. بل تمنيت لو ان هناء تستطيع توظيفي في التلفزيون لنستعيد ذكرياتنا القديمة.

وطال غياب هناء ساعة أو أكثر ، وعندما عادت صاحت بي :

ــ حظك كبير

واردفت فرحة :

ــ اذهب الآن. تعرف مكتب معاليه في الطابق الرابع ، سيستقبلك.. قلت للسكرتيرة ، ستدخلك غرفة الانتظار ،سيستقبلك الوزير. سيحل لك مشكلتك. إياك ان تغادر حتى يدعوك. هو مسافر غداً. وقد يغيب اكثر من شهر. فلا تفوّت هذه الفرصة.. هل تسمعني ؟..

قلت :

ــ طبعاً.. سانتظره عشر ساعات حتى يدعوني.

ثم دلتني على الطريق ، وخرجت. صعدت الى الطابق الرابع ، استقبلتني سكرتيرة الوزير. قالت وهي ترمقني بنظرة ذات معنى :

ــ انت حسن.

ــ انا حسن.

قادتني الى غرفة ليس فيها أحد ، وقالت لي : انتظر هنا حتى يطلبك الزير. واغلقت خلفها الباب.

كان ثمة باب آخر للغرفة ، لا شك انه باب غرفة الوزير ، سانتظر ، لم يكن في الغرفةاية جريدة أو كتاب ، أو اي شيء آخر يتسلى به الانسان وهو ينتظر. الشباك مطل على حديقة المبنى. مفتوح نصف فتحة. كنت سانهض وأطل من الشباك على الحديقة. قلت في نفسي : لا تفعل : ربما فتح الوزير الباب فجاة. يجب ان يراك في وضع محتشم كما لو كنت في حضرته. وخيل لي ان ثمة من يراقبني فتسمرت في مقعدي... وفجاة ، هبطت على جبيني ذبابة ، ابعدتها بيدي ،لكن سرعان ما عادت الى وجهي ، رفعت يدي ثانية وابعدتها ، إلا انها عادت لتقف على أنفي... لعنة الله عليك.. كش.. ابتعدت. اقتربت من النافذة واخذت تتمشى بخفة على الزجاج. قلت في نفسي ستنطلق الآن خارجاً ،لكن سرعان ما عادت نحوي : وز وزز.. ووز. ثم هبطت على يدي المبسوطة على مسند المقعد. سأصطادها الآن. ورحت اتقدم بيدي الأخرى ببطء شديد. وما ان اقتربت راحتي اليسرى من يدي

اليمنى ، حتى هبطت بضربة شديدة على ظاهر كفي المبسوطة. وخيّل لي انني هرستها. وعندما رفعت راحتي لم أجد شيئاً. اللعنة. أين هي الآن. لعلها خافت وطارت الى الخارج. أوف. لم يطلبني الوزير بعد الآن... وز.. وزز.. ووز. لقد عادت ثانية ، ذبابة سوداء كريهة. كانت تحوم فوق رأسي. ماذا تريد هذه الذبابة اللعينة.. هل أنا جثة ميت ؟ هل أنا طبق عسل ؟ وزز.. وووزز.. انها لم تقترب مني بعد. ما زالت تحوم. لا أدري لماذا خيل لي الآن ان حجمها يكبر أمام عيني.. بدت لي بمشهدها البشع بحجم صرصار يطير. يا إلهي.. انها ترمقني شزراً. تحوم لتضربني في مكان ما. ثم ، فجأة ، زوت ما بين جناحيها واتخذت شكل هجوم طائرة نفاثة واخترقت جبهتي ونزلت الى طرف عيني ، ضربتها ، لكن الضربة جاءت خالية أوجعتني. أبتعدت. راحت تحوم في جو الغرفة. وقفت على الزجاج ثانية ، وحاولت أنا الوقوف لاطردها خارج الغرفة ، لكنها طارت مجدداً ، لتختفي.. استندت الى المقعد والعرق يتصبب من جبهتي. مرت دقائق وأنا شديد القلق ابحث عنها بعينين متعبتين. غابت. لم أستطع العثور عليها. لعلها خرجت من النافذة. قلت في نفسي : سأغلق النافذة حتى لا تعود ثانية.. وز ووز.. ووووز. ظهرت فجأة ووقفت على أرنبة أنفي ، هويت بيدي عليها فابتعدت. عادت. انها تمشي بين شعيرات رأسي. قلت في نفسي : سأتركها تفعل ما تشاء. لن أقاومها. ربما ملّت. تتركني وتذهب. جاءت مجدداً. ها أنا أغير استراتيجيتي لمقاومتها. هبطت مجدداً على وجهي ، قاومت اعصابي ولم اتحرك ، خربشتها تزعجني وهي تتمشى فوق جلدة وجهي. ظللت صابراً ، انها تتحرك فوق وجهي حركة دؤوبة. أنا أقاوم. أثبت. لا اتحرك. هي تزداد في غيها وبطشها. اخذت أشعر كما لو ان شيئاً ثقيلاً يدوسني. نفد صبري. هززت أنفي قليلاً. طارت وعادت « آه.. متى ستدعونني يا معالي الوزير ؟.. أرجوك انقذني. هذه الذبابة تكادتقتلني ».. لكن باب معاليه كان مغلقاً ، والذبابة السوداء تضرب بي نهشاً. حقاً ، خيل لي بالفعل كأنها تنهش وجهي.. سحبت منديلي من جيبي. فابتعدت. مسحت بمنديلي جبهتي ووجهي.. فإذا ببقع صغيرة من الدم تظهر عليه. فزعت. ورحت احرك منديلي حول وجهي بعصبية. لكنها هذه المرة فاجأتني من الخلف وهبطت على عنقي. هززت رأسي. ابتعدت. هبطت خلف أذني. ضربت أذني بيدي. عادت وهاجمت جبهتي. رفعت يدي. طارت. عادت واقتحمت صدري. ضربت صدري. خيّل لي هذه المرة انني قتلتها. مددت يدي الى داخل قميصي. لم أجد شيئاً. أوه.. ها هي.. وز.. ووز.. ووووز. يا إلهي. انها قادمة. اخذت أحرك كلتا يدي لابعدها عني. لكنها كانت تزوغ. بدات ارتجف من رأسي الى أخمص قدمي. استسلمت. قلت لها : ها انا استسلم.. ارجوك.. اتركيني. لكن تحديها هذه المرة كان اقسى شراسة.. إذ وقفت على شفتي تماماً.

لم اعد استطيع المقاومة ، نهضت. فتحت الباب المؤدي الى الممر ورحت أهرول خارجاً.

لندن ١٣/٥/٨٧

الاستعارة عند جاكوبسن

محورا الانتقاء والتأليف

■ سعيد الغانمي

يعتمد فكر رومان جاكسوبسُن على بناء الثنائيات واقامة التقابل بينها. وبهذه الطريقة قدّم دراسته عن الملامح التمييزية في الفنولوجيا (النظام الصوتي) والأمراض الكلامية والشعرية. وكان من رايه ان للغة عوامل ستة يمكن ان يتخذ منها عالم اللغة نقطة شروع لدراسة الفعل اللغوي. هذه العوامل الستة هي : المرسل (او المتكلم) والمتلقي (او السامع) والسياق وقناة الاتصال والشفرة (او النظام الرمزي) والرسالة. ويمثّل جاكوبسن هذه العوامل بالمخطط التالي :

السياق

الرسالة

المرسل .... المتلقي

قناة الاتصال

الشفرة

يعتقد جاكوبسُن ان ايّاً من هذه العوامل يحدد وظيفة مختلفة للغة. ورغم اننا نميز وظائف ستاً اساسية فاننا لا نعثر على رسالة لفظية تؤدي وظيفة واحدة فقط بصورة منعزلة عن بقية الوظائف. لكن البُنية اللفظية للرسالة تعتمد اساساً على الوظيفة المهيمنة. يقول : « ان ما تسمى بالوظيفة العاطفية او « التعبيرية » التي تتركز حول المرسل تهدف الى التعبير المباشر عن موقف المتكلم من موضوع كلامه. فهي تتجه صوب تقديم انطباع عن عاطفية مركزية سواء اكانت حقيقية ام وهمية ». وتحيل الوظيفة النزوعية (او البلاغية) الى إفهام المخاطَب مضمون الرسالة والتاثير عليه. بينما تتجه الوظيفة الشعرية نحو الرسالة التي يتضمنها الخطاب الأدبي. وتركز الوظيفة اللغوية الشارحة (أو وراء اللغوية) على الشفرة نفسها ، في حين تركز الوظيفة التجاملية (او الانتباهية) على ابقاء الصلة قائمة بين المتكلم والسامع. اما الوظيفة المرجعية (او الاشارية) فتدور حول ضمير الشخص الثالث (الغائب) أو حول موضوع معين.[1] ويمثل جاكوبسُن هذه الوظائف بالمخطط التالي :

مرجعية

شعرية

عاطفية .... نزوعية

تجاملية

لغوية شارحة

إن الشعرية poetics من وجهة نظر جاكوبسُن هي السؤال عمّا يجعل من الرسالة عملاً فنياً. وهكذا فانه حين يصل الى دراسة الوظيفة الشعرية ، فانه يواجه نفسه بالسؤال عن شعرية هذه الوظيفة. كتب يقول : « ما المعيار اللغوي التجريبي للوظيفة الشعرية ؟ او بصورة أخص ما الملمح اللازم في اية قطعة شعرية ؟ للاجابة على هذا السؤال لابدّ ان نتذكّر النموذجين الأساسيين للتنظيم في السلوك اللفظي ، وهما قطبا الانتقاء والتاليف. لو اتخذ شخص ما من طفل موضوع رسالة ينقلها ، لاختار اسماً من عدة

اسماء مشابهة مثل : طفل ، صبي ، ولد.. وكل هذه الأسماء متكافئة من ناحيةٍ ما. ولكي يعلق على هذا الموضع فقد ينتقي واحداً من الأفعال المتماثلة دلالياً مثل: ينام ، يغفو ، يهجع ، يرقد.. الخ ثم تنتظم كلتا الكلمتين اللتين تم اختيارهما في السلسلة الكلامية. فالانتقاء يقوم على اساس التكافؤ والتشابه والاختلاف ، وعلى اساس الترادف والتضاد. بينما يقوم التاليف على اساس التجاور والتماس. والوظيفة الشعرية تبرز مبدأ التكافؤ من محور الانتقاء الى محور التاليف ».[٢]

كان جاكوبسُن قد طبّق محوري الانتقاء والتاليف عند دراسته الأمراض الكلامية ، ولا سيما الحبسة aphasia. وقد وجد ان العوقين الرئيسيين المتقابلين في ثنائية ، وهما عوق التشابه وعوق التماس يرتبطان ارتباطاً كلياً بصنفي البلاغة في الاستعارة والكناية. فالحبسة في رايه تنزع إما نحو المحور التبادلي وفي هذه الحالة نحصل على عوق التشابه أو المحور التتابعي وفي هذه الحالة نحصل على عوق التماس. بل ان جاكوبسُن يرى ان هذين القطبين (التشابه والتماس) يطغيان على الخطاب الاعتيادي ايضاً ، وعن التشابه تتولد الاستعارة وعن التماس تنشأ الكناية. وكلتاهما صورتان بلاغيتان للتكافؤ ، لأنهما تقدمان بدائل مغايرة للكيان موضوع الوصف ، وهما ينطويان على اجراء الاستبدال بمكافىء مشابه في الاستعارة ، ومكافىء مجاور أو مماس في الكناية.

إن تمييز جاكوبسُن بين الانتقاء والتاليف يستند الى ثنائية (سوسير) المعروفة في التبادل syntagmatic والتتابع paradgimatic التي تعمل الى جوار الثنائيات الأخرى في اللغة والكلام والشفرة والرسالة. وتنطبق هذه التعارضات الثنائية على علم اللغة بقدر ما تنطبق على انظمة الملبس والمأكل والأنظمة الاشارية الأخرى. ويتولى رولان بارت في دراسته « مباديء علم الاشارات » المترجمة تحت عنوان : « مباديء في علم الأدلة » تطبيق هذه التعارضات على نظامي الملبس والمأكل. ففي نظام الملبس مثلاً تتمثل اللغة (او التبادل) في قطع الثياب المختلفة التي يمكن لأي عضو من اعضاء الجسم استبدالها ببعضها دون أن يتمكن من ارتدائها في وقتٍ واحد ، اي انه مضطر لاختيار واحد منها فقط ، في حين يتمثل الكلام (او التتابع) في مجموعة الثياب التي ترتديها مختلف اجزاء الجسم في وقتٍ واحد.[٣] ان لباس الراس مثلاً يمكن ان ينخرط في مجموعة تبادلية مثل : الطاقية ، البيريّة ، السدارة ، العقال ، الكوفية ، القبعة ، العمامة.. الخ. لكن ايّاً من هذه الوحدات لابدَّ ان تنسجم مع وحدات لباس اطراف اخرى. فالعقال لا ينسجم مع البدلة العسكرية مثلاً ، والقبعة لا تنسجم مع الدشداشة وهكذا.. لابدَّ إذن ان تنخرط كل وحدة من هذه الوحدات مع مجموعة البسة اخرى تغطي مختلف اجزاء الجسم وتؤدي معها رسالة معينة. فارتداء مجموعة من الثياب « التتابعية » يمكن ان يكون دليلاً على شخصية المرء او عمله او مهمته او غير ذلك بالاعتماد على السياق. ويرتكز انتقاء العناصر الملبوسة على معرفة اللابس بالوظيفة التي يؤديها كل عنصر او ثوب ، ومدى حاجته الى تلك الوظيفة اما التاليف بينها فيعتمد على معرفته بالقوانين التي تؤلف بين هذه العناصر وكون التاليف مقبولاً.

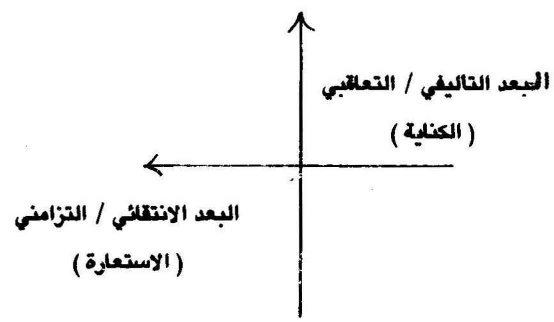
إننا نجد التشابه بين النظام الذي يحكم الأزياء هنا والنظام الذي يحكم قوانين اللغة كثيراً. فلو حللنا جملة مثل « قرأتُ الكتاب » لوجدنا انها تشتمل على عملية انتقاء معقدة لعدد من الوحدات المتشابهة دلالياً ، حيث تتساوى كلمة « قرأ » مع « درس » و « ذاكر » و « طالع ».. الخ ، وتتساوى كلمة « الكتاب » مع « السفر » و « الدفتر » و « المجلد ».. الخ. وتشتمل ايضاً على عملية تاليف بين الوحدات التي تم اختيارها في سلسلة كلامية تنسجم مع قوانين اللغة العربية. فعملية انتظام هذه الوحدات الكلامية في جملة مقبولة قواعدياً شبيهة بالنظام الذي يحكم الملبس ، كما اسلفناه ، من حيث محورا الانتقاء والتاليف.

لكن لو ان الانتقاء سقط على كلمة اخرى بدلاً من كلمة « قرأت » ، مثل « التهمتُ » ، لوجدنا ان جملة « التهمتُ الكتاب » تتضمن استبدال « قرأ »

بـ « التهم ». وهـذا الاستبدال يتضمن عنصر تشـابـه بين فعل القراءة وفعل الالتهام ، لكنه من ناحية اخرى يتضمن تمايزاً بين الوسيلتين. وهذا ما يضعنا في قلب الاستعـارة. اما لو قلنـا « قراتُ العلم » فـان عمليـة الاستبدال تتجه الى معطى مجاور او مماس للكتاب ، وهو في هذه الحالة « العلم » ، دون ان تتضمن فكرة المغايرة الكلية والتمايز التام. وهذه هي الكناية.

يقول ترنس هوكز : « في الاستعـارة : تخنفست السيارة ، تعرض حـركة الخنفسـاء على انهـا مكافئـة لحـركة السيـارة. وفي الكنايـة : ينظر البيت الأبيض في سياسة جديدة ، يُعرض مبنى معين على انه مكافيء لرئيس الولايات المتحدة. وعموماً فـالاستعارة مبنيـة على تشابـه مفترض او قيـاس بين الموضوع الحـرفي (حـركـة السيـارة) وبـديله الاستعـاري (حـركـة الخنفساء). في حين ان الكنـاية مبنيـة على التّرابط التمـاسي (او التسلسلي) المفتـرض بـين المـوضـوع الحـرفي (الرئيس) والبديـل المجـاور (حيث يسكن الرئيس) . واستنـاداً الى مفـاهيم سـوسـير تكـون الاستعارة عموماً ترابطية في ميزتها وتستثمر العلاقات العموديـة للغـة ، في حـين ان الكنـايـة امتـداديـة او تتابعية وتستثمر العلاقات الافقية للغة ».(٤)

جاكوبسُن إذن يضع الاستعارة بمستوى الشفرة واللغـة والتزامن ، بينمـا يضـع الكنـايـة بمستـوى الرسالة والكلام والتعاقب. ويمكن تمثيل ذلك بالمخطط الذي رسمه هوكز :



وإذا كـانت البلاغـة التقليـديـة منـذ ارسطـو قد مزجت بين الكناية والمجاز المرسل وادرجتهما ضمن تنوعات الاستعارة بعد ان اعطتهما اسمـاً كبيراً هـو المجـاز ، فان جـاكوبسُن يميـز اساسـاً بـين الكنـايـة والاستعـارة ، ويضع بقيـة الأصناف البـلاغية تحت هذين الصنفين ، فهو يدرج المجـاز المرسـل تحت باب الكنـايـة ، ويـدرج التشبيـه تحت بـاب الاستعـارة ، غير ان التمييز بين الصنفين يبقى جوهرياً ــ كما يقول هوكز ــ لانه نتاج الصيغتين الأساسيتين للغة نفسها ، انه : كيف تعمل اللغة.

ويحـاول جاكوبسُن ان يؤكد سريـان فعل هـذين القطبين في عموم النشاط الابداعي لدى الانسان. كتب يقول : « ان نمو خطاب ما قد يحدث على امتداد خطين دلاليين متمايـزين ، فقد يـؤدي موضـوع ما الى آخـر امـا عبر تشـابههما او عبـر تجاورهمـا. ومن الأنسب ان نسمي الطريقـة الأولى بـالطريقـة الاستعـاريـة ، وان نسمي الطريقة الثانية الطريقة الكنائية ، ما دامتا تجـدان تعبيـرهمـا الأكثف في الاستعـارة والكنـايـة. ففي الحبسة يكون الطريق مسدوداً امام احدى هاتين العمليتـين.. ففي السلوك اللغـوي الاعتيـادي تعمـل هاتان العمليتان عملاً متواصلاً ، لكن الفحص الدقيق يكشف عن غلبة إحداهمـا على الأخـرى بتـأثير النمط الثقافي السائد او الشخصية او الأسلوب اللغوي ».(٥)

وفي ضوء هذا الاستقطاب يخضع جاكوبسُن عدداً كبيراً من المظاهر الحضارية لهذا الحليل. فالدراما مثلاً استعـاريـة ، والفلم كنـائي. وفي الفلم نـفسـه ، فان المونتاج (الصور المركبة) استعاري ، اما اللقطة القريبة فمن المجاز المرسـل (اي انها صنف كنـائي ايضاً) وفي الانثروبولوجيا فان نمطي السحر اللذين سمّاهما فريزر سحـر المحـاكـاة المبني عـلى اسـاس التشابه ، وسحر التماس (او السحر المعدي) المبنى عـلى اساس الاتصـال ، مطابقـان لمفهومي الاستعـارة والكنـاية. وفي تـاويل فـرويد للأحـلام يشير التكثيف والنقل الى مظاهر كنائية في عمل الحلم ، بينمـا يكون التـطابـق والرمـزيـة استـعـاريـين. وفي الرسـم فـان التكعيبيـة كنـائيـة ، حيث يتحـوَّل المـوضـع الى مجمـوعـة من المجـازات المرسلة. امـا السـرياليـة فاستعارية بسبب تاليفها بين موضوعات غير متجاورة في الطبيعة. وفي الأدب فان الأغاني والقصائد الغنائية استعارية ، اما القصائد الملحمية والبطولية فكنائية.

النثر كنائي بحكم سيطرة الكناية عليه. والشعر استعاري لانطوائه على المظاهر الصوتية التي يغلب عليها التشابه. واخيراً فان الأدب الرومانسي والأدب الرمزي استعاريان ، اما الأدب الواقعي فكنائي.

وكان من رأي جاكوبسُن ان هذه الثنائية سارية المفعول في دلالتها ونتيجتها على « السلوك اللغوي كله والسلوك الانساني عموماً ». بل ان ديفيد لوج يشير الى ان هذه الثنائية لا تقتصر على السلوك الانساني فقط ، بل ان تجارب تعليم القردة في أمريكا قد كشفت عن امكانية الشمبانزي على التاليف بين الاشارات التي تعلمها لوصف مواقف جديدة. فالقرد (واشوي) يسمّي البطة (طائر الماء) وهو تعبير كنائي ، والقردة (لوسي) تطلق على البطيخ اسم (شراب ــ السكر) وهو تعبير استعاري.

ويقدم لوج خطاطة تختزل مشروع جاكوبسن[٦] :

الاستعارة	الكناية
الوحدة التبادلية	الوحدة التتابعية
التشابه	التماس
الانتقاء	التاليف
الاستبدال	القرينة
عوق التماس	عوق التشابه
فقدان القرين	فقدان الانتقاء
الدراما	الفلم
المونتاج	اللقطة القريبة
رمزية الحلم	تكثيف الحلم ونقله
السريالية	التكعيبية
سحر المحاكاة	سحر التماس
الشعر	النثر
الشعر الغنائي	الشعر الملحمي
الرومانسية والرمزية	الواقعية

لقد واجهت نظرية جاكوبسُن انتقادات كثيرة. فتلميذه ومترجمه نيكولا رويه يرى ان الصلة بين هذا النموذج والوجه الجمالي للغة غير واضحة ، وهو يعتقد انه نموذج « تصنيفي خالص » ماخوذ من تحديدات النماذج البنيوية التي يرى انها غير كافية لتفسير الوقائع اللغوية ولا سيما بعد ظهور النموذج التحويلي.[٧] وكان من رأي دافيدسون ان تناول الاستعارة من وجهة نظر اللغة Langue والشفرات عموماً ليس سوى تاكيد زائف للهوية. فتوصيل الاستعارة يتعلق اصلاً بالكلام parole والاستعمال اللغوي والاقناع. والمسألة ليست مسالة بنية بل أثر. ودراسة الاستعارة يجب ان تكون دراسة للاستجابة.[٨] وذهب امبرتو ايكو الى ان الاستعارة نفسها تعتمد على التماس وليست الكناية وحدها.. وسنرى تفصيل هذا كله في مقالات لاحقة..

الهوامش

(١) Roman Jakobson, Closing Statement : Linguistics and Poctics. in Semiotics, Editeddy Robert E. Innis. P. 147.

(٢) المصدر نفسه ص ١٥٥.

(٣) David Lodge, The Modes of Madern Writing, P. 74.

وانظر ايضاً الترجمة العربية لكتاب رولان بارت : مباديء في علم الادلة ، ص ٩٦. ترجمة : محمد البكري. ولا يتضح فيها المقصود تماماً.

(٤) ترنس هوكز : البنيوية وعلم الاشارات ، ترجمة مجيد الماشطة ، ص ٧١.

(٥) Roman Jakobson, Two Aspects of Language and Two Types of Linguist: ic Disturbances, in Jakobson and Halle, Fundamentats of Language. P. 76.

(٦) David Logde, The Modes of Modern Writing, P. 81.

(٧) Nicolas Ruwet, Linguistics and Poetics, in The Structuralist Controversy, P. 301.

(٨) Janthan Culler, The Pursunit of Signs, P. 188.

القمر المهاجر

• كمال عبدالله الحديثي

رابني امْرهُ
حين لم يأتني . .
أزِف الوعدُ
وقد كان يأتي إذا ازْف الوعدُ
كان يأتي . . . أما لَمّت الشمس كل المرايا !
وبُقيا قناديلِها ؟!
وهي تلقي على الأفق
وجهاً سقيما
وشيئاً من المقل الغائرات
وقد كدْهنّ النهار
لتهوي رويداً رويدا . .
وتنسلّ خلف التلال
خيوطاً خيوطا
وتقبع في ظلمةٍ من جليد
على وعد صبح جديد . .
فتنهض ثانيةً
من وراء التلالِ
خيوطاً . . . وكان إذا ازْف الوعدُ يأتي
لقد ازْف الوعدُ
مرّت لهُ
ساعةٌ
ساعتان
وبثّ الدجى في الدروبْ . . خطاطيفه
أقبل النجم
ممتقعاً بعضُهُ
باهتاً بعضُهُ
ينطفي
وهو ما زال في أول العنفوان
لقد ازْف الوعدُ
لم يأتني . . .
ربمـا
نهبته الرياح . .
أما تنهب الريح في عدْوها
ازاهيرَ . . . حتى إذا ما اطمأنت تشفّت
من الأرج المستبى في الخبايا ؟ !
ربمـا
أودعته العصافير
اسرارَها وهي تحنو
عليه من الليل . . !!
ها هي تلوي مناقيرَها
على حدبه في سلامٍ
وتُطريه في مقدم الشمسِ
تُطري بأحلى الحكايا . .
ازْف الوعدُ
لم يأتني
وكان إذا . . . ازْف الوعدُ يأتني . .
ربمـا
غاله الليلُ ! !
لئيمٌ هو الليلُ
ينصب في كل زاوية للمحبين شرّاً
ولكن أما كان أدمى جبينَـهْ ؟ !
كان أعطى مفاتنَه جناحا
يرفّ بها في العيون . .
فمن ذا رأى قمراً
خضّبته الدماء ؟ !
كان أبقى به رمقا ! !
لم يجيء
طاف في خاطري لحظةً ثم ولّى
طاف في خاطري . . . . لم أصدق . .
تلفّتُ حولي ! !
لم أجد غيرَهُ
وتقصّيت كلَّ الشبابيكِ
حتى نبشتُ الزوايا . .
لم أجد غيرَهُ
وتعقّبتُه نفَساً نفَسا
وتلمّسته في وريدي
وقد لفّ مني الشغاف
شآبيبُ من مطرٍ . .
كان قربي إذن !
كان لصقَ الحنايا . . !!
ــ والأماسيُّ
لا تعرف الحبّ
حين يبارحها ــ
لم يجيئني
فأغمضت عيني

واسلمتُ للحُلمِ « منهدماً » من نهارٍ طويل . .
فهذا الفرات . . . . . فهذا الفرات الذي عامَ
في كل عمري
تشرّبني قطرةً قطرةً
صار بحراً كبيراً
على قدر هذا الفضاء . . !
لقد صار شيئاً غريباً ! !
تهدهد أمواجُهُ
من الطير شتىّ
ولكنها الغريبات . .
لكنها غير ما الفتْ
غواياتنا في صبانا . ! !
وهذا شراعٌ بألوان عمري
يشبّ . . فيلقي مراسيَه في السماء
على صدرهِ
لهبُ حَروف . .
أيّهذا الذي رام درباً جديداً
وقد خذلته خطاهْ . . !
أيها المشتكي من ضياع
وما عاش يوما
ولو لحظةً في مداه . . !
أيهذا الذي طاف في الزهر
حين هامت نوافذنا في شذاه . . !

أما زلتَ تبحث عن قمرٍ
لم يطُفْ في مدارِكْ ؟ !
قمــرٍ
لم يبت ليلةً في ازارِكْ ؟ !
لم يحدثك في ليلةٍ عن هموم نهارِكْ ؟
ما زلتَ تبحث عن قمرٍ
مرّ لمحاً وولّى بعيداً
على كلّ طولِ سِفارِكْ ؟ !
كان يأتي
إذا ازْف الوعد
لكنّهُ . . . .
هل تخلّي أساك ؟ !
فعوّدْ نوافذَك المنهكاتِ
على شمعةٍ
تنطفي مرّةً ثم تصحو . .
وأوصدْ نوافذَك المنهكاتِ
إذا جاءها قمرٌ لمحةً . . سوف يأتي
سيمضي بعيداً . .
فعوّد نوافذك المرهقاتِ
على شمعةٍ
تشبّ وتخبو . .
تشبّ . . ولكنّها تنطفي في جوارِكْ
فهل كان أجداك طول انتظارِكْ ؟ !

تحت سماء واطئة

حمد صالح

الطيور الجميلة تغادر أوكارها وتهاجر الى مناطق بعيدة. تهاجر باتجاه هبوب الرياح العبقة برائحة الحقول الندية وتترك مكانها ريشات ملونة وناعمة الملمس وبقايا دفء آيل للزوال ، وهذا القلب المثلوم النابض بقسوة جفاف الصحراء الكالحة يستحيل — في هذا الليل المطبق — الى مقبرة مهجورة لا تؤمها سوى الذكريات القديمة. مقبرة ضائعة في وحشة هذا الليل المغرق في سكونه. مقبرة أثرية تختزن في جوفها البارد حفنة من أشلاء السنين المتسربة لحظة اثر لحظة. المنتزعة دقيقة تلو دقيقة. الضائعة ذكرى بائسة وراء ذكرى أكثر بؤساً في تجاعيد هذا الوجه النابت عرضاً أو خطأً في خارطة الوجود الانساني. أهمل على هامش الوجود فظل هكذا مهملاً في جوف ظل رطب منكفئاً الى الداخل يحسب على رؤوس الأصابع موعد تباشير يوم مضيء بعد ان يزف أوان رحيل ظلمة العينين المنطفئتين حيث يستطيع ان ينسلخ عن جلده الجاف ، يغادر تجهمه المنكمش ويستلقي بانشراح وطمانينة على برودة العشب الندي والاخضرار الزاهي الممتد على مد البصر بعد أفول سنين القحط والجفاف ، فالأمل بما تبقى من العمر ما زال قائماً يعلن عن وجوده حين تكشف له الحياة المختبئة في هذه الظلمة الشاملة عن مفاتنها المشتهاة. تومىء له من وراء كل الحقائق وفوق كل التوقعات. تومىء له مثل امراة فاتنة ومثيرة فلا يملك إلا ان يستجيب طائعاً ، بل مرغماً. فليس من السهولة ان يصدق المرء وهو يرتكس في أرذل العمر أو ان يقنع نفسه المضامة بانطفاء كل هذه السنين الحافلة بالصعاب وتحدي المستحيل بمثل هذه السرعة المروعة في عتمة ذلك الليل المغموس في جوف جحيم اشتعل ذات يوم في العينين المبحلقتين بانشداه وذهول. وحين انطفأ ضوء النهار الى الأبد تحت المؤقين المحترقين ظل عائماً في بحر شاسع وغريب من الظلمة الدائمة ، طافياً في ليل ابدي ، يتوالد الى ما لا نهاية من جوف جحيم ثابت. دقائق كثيفة مثل رذاذ أسود لا ينى يهطل بغزارة وتواصل نظيم. تتساقط على نحو رتيب وممل في مقبرة القلب المهجورة، سيول مريرة من الأقمار المنطفئة تتسرب من بين الأصابع. طيراً وراء طير. سحب من الطيور المهاجرة وراء سرب مهاجر آخر. طيور جميلة وزراهية الألوان تواصل هجرتها مع الريح المسافرة نحو عمق مقبرة مهجورة فيضاء الداخل المعتم. أسراب جميلة تواصل هجرتها الأبدية في الذاكرة فيتخلف عنها طير وحيد. يحوم في الأفق الشاحب ثم يحط على القلب ليضيء الداخل الشاسع ويعمّق فرح الآخرين. يخلع الطير اليتيم جلده الملون ليكشف لي عن جسد مجدور بآثار الرصاص. كان صدره مخضباً بالدماء التي لم تجف بعد ، مثل كف عروس قروية مخضبة بالحنّاء. يدفع الباب ويدخل بهدوء كما لو انه يخشى ايقاظ الراقدين في هذه المقبرة الموحشة. يجلس بجانبي كما كنا نجلس من قبل. اراه بوضوح لا لبس فيه وأبهام وهو يربت بيده المعروقة على كتفي هامساً باشفاق لا يخلو من اسف ورثاء.

لم أكن أعلم ان ثمن البقاء باهظاً الى هذا الحد. كنا نلهث وراء طيف بعيد. وكانت هي الملاذ الأخير. الملاذ النقي. كل منا سار على طريق نهايته ، وها نحن نلتقي من جديد. نلتقي في الظل الرطب كأي شواذ منبوذين. ثلاثة وجوه اعياها الرحيل الى الداخل وانهكها تعب السفر ، وكل وجه — على الرغم من ضياع الفواصل بين هذه الوجوه — هو عنوان مأساة كبيرة قائمة بذاتها. كنت ألحُّ بالطلب اليه ان يظل بجانبي فاني بأمس الحاجة الى وجوده بقربي ، ولكنه وكما عرفته منذ البداية يرفض استنشاق الهواء في مناخات ملوثة. بل يرفض الحياة بأكملها إن لم تكن تحمل طعم التحدي ومذاق الانتصار. يشير الى جسده المجدور بثقوب الرصاص ، وكان صدره مخضباً بالدماء التي لم تجف بعد ، مثل عروس قروية مخضبة بالحنّاء.

حينما رفعت جميلة (وهذا هو اسم زوجتي التي كنت أحبها أكثر من نفسي) الضمادات والخرق عن كفيها الصغيرتين بان لون الحناء الأحمر مثل حفنة دم اغترفتها من انهار موتانا التي لا تنضب.

تأملت كفيها باستغراب فقالت ضاحكة بمرح عروس تنفرد بزوجها في ليلتهما الأولى.

— هل تقرأ كفي يا حبيبي ؟

قلت لها بألم :

— انظري يا جميلة. ان لون الحناء في يديك يشبه لون الدم في ايدي القتلة والمجرمين.

شحب وجهها وتقلصت عضلات جبينها فيما كانت تتساءل باستنكار :

— اهكذا يكون غزل الزوج لزوجته في ليلة عرسهما الأولى ؟!

قلت معتذراً وأنا أتذوق طعم الدم الدافئ على طرف لساني :

— آسف يا حبيبتي ، لا اقصد الاساءة.. صدقيني.

قالت :

— كل عروس تضع الحناء على كفيها.

قبّلتها وأنا اهمس في ليل شعرها الناعم :

— لا تفكري بالأمر كثيراً يا جميلة. انا احسد نفسي حين اراك بقربي ، وهذه الحناء تزيد يديك جمالاً وطراوة. كم رائع هو العالم في عينيك ، وكم رائع هو حبك يا جميلة. ليت هذا الحب يدوم الى الأبد يا حبيبتي.

قالت ببشاشة :

— سيدوم الى الأبد ، اعاهدك على ذلك يا حبيبي.

عاهدني على الرفض فبرّ بوعده ولكنه دفع الثمن باهظاً. بل لقد دفع عن طيب خاطر أكثر مما يستطيع ان يدفعه انسان بمفرده. وها هو يتخلف عن هجرة الطيور المسافرة ليهمس في أذني بضع كلمات دافئة وكئيبة قبل ان يغادر — مثل سابقيه — في غياهب هذه الظلمة القابضة. كنت أحاوره في السر. أقول له.. الآن تذكرت الأغنية التي كنت تريد ان تسمعها. لم أكن نسيتها آنذاك ولكنني الآن تذكرتها بعمق وعلى نحو مدهش ، اسمع.. فأمضي أغني بصوت منخفض وبطيء. ادندن بهدوء لا يخلو من مسحة حزن ، ثم استرسل في الغناء. غناء قروي متعب عن الجوع والبرد والقراءة. ولكن حين تهجم الظلمة الدامسة ، الراشحة بأنفاس الفجيعة أمد يدي لأتلمس مكانه فلا أعثر إلا على خشونة البساط الصوفي وبقايا دفء آيل للزوال ، حينئذٍ أتدثر بأتعابي متذوقاً على طرف لساني خسارتي ، أو بالأحرى خسائري المتلاحقة. خسائر هذه الرحلة الطويلة التي تحمل في مجملها سخونة دمعة نقية ذات مذاق خاص ومألوف. وكلما هممت بالنداء عليها لاستفسر عن الشخص الذي يهمس بمثل هذا الحذر المريب وراء الجدار أكف عن ذلك وأواصل صمتي المزمن. صمت المقابر المهجورة. أكان لابد ان تركب ظهر الحوت الجريح وتقتحم بحر الظلمات بمفردك أيها المهاجر وحيداً في ليل صحرائنا المهيلة ؟ ليس لك ان تستسلم لحشرجات النهاية الأليمة مخنوقاً بهذا الفيض الهائل من الضوء الباهر. ما كان لك ان تُخدع بلمعان هذا البريق المخاتل ، فبين موتك فينا وحياتنا فيك انعدمت فواصل الربح والخسارة ، فواصل الحياة والموت ، فواصل النقاء والتلوث. وبين انعدام الفواصل وضياع القناعات ابتلع أوجاعي منبوذاً ومهملاً واتابع عبر صمتي المأزوم هجرة الطيور الجميلة الى الجهات النائية والمجهولة. أتابعها الى ما لا نهاية وهي تواصل اختفاءها في الأفق المظلم ،

وليس في العينين المنطفئتين سوى هذه العتمة التي تلف الكون كله . شاشة واسعة وكثيفة من السواد المدلهم تصبغ الكائنات بلونها الوحيد الذي استطيع ان اراه بوضوح ، وما عداه خلاء عجيب مثير للألم وموبوء بالهواجس المرتابة ، ولكنني مع هذا اتجرأ أحياناً وأغالب عجزي في تحديد مواقع الأشياء في الغرفة الباردة. حدود زوايا الجدران. البساط الصوفي المفروش أبداً في هذا المكان. موقع الباكورة تحت البساط. حفرة الموقد التي تحتفظ باستمرار ببقايا رماد متروك. مربع النافذة المغلقة أبداً. مسمار الفانوس في ظهر الباب المغلف بصفائح تنك عتيق. حتى الهمس الخافت وغير المفهوم الذي يتسرب عبر مسام الجدار استطيع حينما اركز انتباهي ان أحدد موقعه ومواصفاته ودرجة حذره ، ولكنني لا استطيع مطلقاً ان أكون على يقين مما يحدث في الظلمة. ليس بوسعي الاصرار على تثبيت قناعاتي حيث اني سرعان ما اتراجع عما انا بصدد الإقدام عليه. أسائل نفسي بارتياب. أين يكمن الخطا في كل هذا ؟ فالعن الظلمة وانا أعود متراجعاً بذل وانكسار لأرمي اللوم على نفسي.. او عليه.. أو عليها.. أو على الجميع.. أو على العالم كله. اصغي بتوفز يصل الى حد قطع الأنفاس. اقرّب رأسي قدر ما تسمح به حدود الغرفة من الجدار مستمعاً الى بعض الحركات المبهمة ، المضطربة الآتية من الغرفة الثانية. تأوهات محشرجة ومصحوبة بهمس خافت لا يكاد يُفهم ولكنه بذات الوقت يضاعف من تثبيت أركان التأويل المنطقي والمقبول. يمتزج بوجيب دقات القلب المتصاعدة. تنضح الجدران بالهمس والأنفاس والصمت المترقب. تبوح الأرض بما يدور في الظلمة. ينتفض في الداخل المنقبض عرق مستفز يبدو انه من جملة عروق منسيّة ما زالت تجري فيها الحياة. ينفجر في وجه الظلام الحالك زاعقاً بانفعال وسخط :

— جميلة.. مع مَنْ تتحدثين ؟

يرتفع من ذات المكان الذي أحدده في ذهني صوتها المألوف بنبرته الحادة التي توحي على نحو تتحسسه النفس المنقبضة ، اي نوع من النساء كانت واي نوع من النساء اصبحت الآن. تجيبني بذات السخط المتذمر والزعيق المحتج :

— لا يوجد احد. كم مرة قلت لك لا يوجد احد هنا. كفاك هذياناً وثرثرة فارغة. الا تستطيع ان تسكت لحظة ؟!

أسكت كل ما تبقى من هذا العمر الكسيح. اقايض النفس بالذمة ان تتدثر باوجاعها وتسكت ، أو على الأقل تتآلف مع ها العالم النائم في كل المقابر المهجورة والمنطوي على مظالمه التي لا ينبغي السكوت عنها. السكوت أولى إذا انعدم اليقين. يجب ان اسكت يا جميلة. الست انا الذي انتقى بمحض ارادته مبررات حياته ؟ يجب أن اتحامل على موتي مواصلاً سكوت هذا العالم الضيق المتثائب بداخلي ، المتمدد مثل جثة مظلمة ونتنة على امتداد جسدي المدفون في ظل هذه الغرفة الرطبة والمغرقة في سكوتها المتحامل. اسكت دهوراً يا جميلة. انتِ على صواب برغم كل شيء آخر ، فما فائدة كل هذا الصخب والثرثرة الفارغة والهواجس المحمومة وانا في افضل احوالي لست اكثر من جثة مهملة في قبر مظلم ورطب ، فالقليل المتبقي من هذه الحياة عندما يجف على لوح الأمل يسقط كاي شيء آخر زائد عن الحاجة ولا لزوم له ، ولكن هذا المتبقي — على الرغم من اهميته — حينما يورق على اشلاء نتنة لبقايا دفء آيل للزوال يتوضح ان القلب مقبرة مهجورة يحط عليها طير ملوّن ، يتخلف عن سرب الطيور المهاجرة كما لو انه يتعمّد إيذائي على هذا النحو القاسي. يجنح في الأفق ويحط وحيداً في سكون الروح. أراه وهو يخلع جلده الناعم ليبان تحته جسد مجدور بآثار الرصاص. تكتنفه هالة واسعة من الضوء الشاحب. يبتسم لي باشفاق لا يخلو من اسف. أراقبه فيما هو يفتح الباب بهدوء ثم يلج الغرفة بخطى متزنة وثابتة . أراه وهو ينشر رائحته الأليفة في الظل الرطب. ظل الغرفة الطينية أو ظل القبر المهمل او ظل هذا العالم الخانق. يلقي ببصره على كافة الموجودات حولي كما لو انه يعلن بأدب جم عن اندهاشه لهذه الحالة المتردية التي انحدرت اليها. حين قلت له.. (ان المجانين وحدهم يصرون على اقتحام جهنم وهو يكشف عن وجهه الحقيقي) رماني بنظرة صارمة

ثم ربت على كتفي باشفاق لا يخلو من اسف ثم تركني وحيداً وهاجر بمفرده نحو عوالم رهيبة وطاحنة. كانت المرة الأخيرة التي أراه فيها منتصباً وشامخاً فيما كانت خطواته الثابتة تدق جدار الليل الثقيل باصرار وقوة. وحين انقشع الليل عن وجه السماء ركضت كطفل مرعوب يقتفي اثره وحش مسعور. لم يعد من جوف الليل مع مَنْ عادوا. للوهلة الأولى في حياتي اتذوق على طرف لساني طعم النهاية الأليمة. طعم الحنظل المر. طعم صباح يحترق. جثث مشوهة متناثرة في شتى الأرجاء. جثث مبقورة البطون ومندلقة الأحشاء ومثقبة الصدور. وكان الصباح يطل مفعماً بروائح البارود العطنة ، فيما كان العالم هو الآخر يتمدد في داخلي جثة مشوهة لا معالم واضحة لها. ما ان سقط بصري عليه حتى وقفت في جوف الجحيم مبهوراً. تسمرت في مكاني برعب. كان ما يزال قابضاً على بقايا بندقية محطمة. فتح عينيه المسهدتين باعياء وتأملني باشفاق لا يخلو من اسف. كان كبيراً بحق ولكنه في اقصى حدود التعب والانهاك. شجرة شامخة وعميقة الجذور احنتها عواصف زمن مبتسر. تاوه بمرارة وحقد ثم اغمض عينيه بذات الاعياء والرقة والهدوء.

سحبت ما تبقى من البندقية من بين اصابعه المتشنجة على المقبض ورميتها جانباً. مزقت ملابس الخاكي وضمدت جراحه النازفة ، ولكن الثقوب كانت كثيرة. حملته على ظهري المنحني ومضيت ألهث في طريق ترابي متعرج موبوء بالأشياء والحفر المحترقة التي احدثتها انفجارات القنابل. يداه تتارجحان بالقرب من صدري ورجلاه تنوشان الارض ورائي وترسمان على صدر الصحراء مساراً من دم اسود بلون الحناء. همهم بالقرب من اذني بشيء لم افهمه. حسبته يشكو المه او يطلب ماءً او لمجرد الهمهمة المتوجعة بالنسبة لجريح يحتضر ، فلم اعر الأمر اهتماماً وواصلت مسيري المثقل تسربت الى ظهري سخونة الدم النازف من جسده بغزارة. وكنت اغالب ضعفي وامنّي النفس المثلومة في اجتياز حدود الفجيعة. وفي المرة الثانية ادركت قصده مع ان الطلب لا يزال غير واضح. وقفت بذهول في البداية ، فقد كان الطلب غريباً. كان يريدني ان اغني. عاودت المسير المنحني وحاولت ان اتذكر اغنية. اية اغنية كانت ، ولكن دون جدوى. لم يكن يخطر ببالي ذات يوم اني ساغني في وضع كهذا. عصرت ذاكرتي المملوءة بصور الجثث والحرائق والضاجة بأصوات القذائف وزئير الدبابات. دندنت لنفسي بهدوء ومضيت اغني بصعوبة اغنية قديمة ولكنها ما زالت تحتفظ بنكهة خاصة. اغنية منسية عن الجوع والبرد والقراءة. وكان هو يئن بجانب اذني ودمه اللزج ما برح يتسرب عبر ملابسي العسكرية دافئاً وطرياً. يحاول ان يشاركني الغناء ولكن الأنين كان اقوى. هو يئن وانا اغني. طفلان بائسان في صحراء قاحلة يغنيان لأتعابهما التي لا تُطاق اغنية قديمة عن الجوع والبرد والقراءة..

ولكنه فجاة سكت وقد ازداد جسمه ثقلاً على كاهلي وتركني وحدي اغني. استرسلت في نزيف الغناء الحزين ، وكنت اتذوق على طرف لساني طعم النهاية الأليمة. طعم الدموع المالحة او طعم الدم الذي ما زال دافئاً وطرياً. وحين اعياني التعب ، او نزف الغناء المتوحد لم اجد اي مبرر يدعوني الى مواصلة السير ، حينئذ تحررت من عبئي الثقيل في صحراء شرق البصرة ودفنت راسي في عمق جراحه وبكيت. توسدت صدره على حدود العراق بعد ان نضبت الدموع من عيون كل المتعبين ومضيت احملق بذهول غائب في سماء عكرة ، متجهمة الملامح ، مزدحمة بغيوم سوداء داكنة. وقفت وحيداً او ضائعاً تحت سماء واطئة وحزينة. وكانت السماء مثل امراة ثكلى تنتظر غائباً فقدت اخباره منذ زمن بعيد بين القدس والقادسية. وحين استوطن الليل الأسود في عيني المنطفئتين نتيجة مرض عارض لم يكن بالحسبان عثرت عليه في الظلمة كما لو اني كنت إبحث طيلة هذا العمر الكسيح عن الجزء الناقص مني فوجدته مضاءاً في ظلمة هذا العالم اللزج. كان مجرد طير مهيض الجناح يتخلف عن هجرة الطيور المسافرة عامداً ليكشف لي عن وجه الفجيعة ويرسم في صمته المثقل حدود خيالنا القاصر وآمالنا التي لم تتحقق في كتابة قصة تستحق الاحترام او تحظى بموافقة محرري الصحف

او المجلات المحلية على اقل التقديرات. كان مجرد فجوة ضوء حزينة تتحرك بهدوء في الظلمة الشاملة كما لو ان يداً مجهولة ، غير مرئية تحمل عود ثقاب مشتعل في ظلام حالك يهيمن على مقبرة مهجورة. يجلس على البساط الصوفي الى جانبي. اشم رائحته المالوفة. رائحة جثة مهملة في ليل صحراوي جاف. احاوره في السر وادعوه مثلي الى اغماض عينيه عما يدور وراء الجدار. عما يدور وراء كل الجدران ، ولكنه كان مضاءاً الى حد الانبهار. امد يدي الى جانبي لأتلمسه من باب التاكد من وجوده فينفلت الضوء بين اصابعي. كنا مملوئين بالتحدي والاصرار على تجاوز منطق الخسارة ، ولكننا لم نكن في الواقع سوى طفلين بائسين تعتعهم صحو حاد وقاتل نحو سراب عصور خضراء وندية لا وجود لها سوى في رؤوسنا الصغيرة ، بيد ان الحلم سرعان ما يجهض غيبوبته المسترخية فينا ويظل الصحو المكابر سيداً لعالم لا يحترم الصحو ، فادعوه لمشاركتي الانزواء في بار قميء نتجرع مرارات هذا الزمن الظالم في اقداح تحمل لون الحليب. نشرب بشراهة صبيانية بعيدة عن الاتزان. وكان لونه الأبيض النقي مغرياً مثل حليب ما بعد الفطام حين يرشح من اثداء امهاتنا. بنا ظمأ قديم اليه. ظمأ طفولة باردة ، فنواصل الشرب بافراط والحاح على الارتواء كما و اننا نعوّض ما فاتنا من حليب الرضاعة. نقر ضمناً بان منطق الليل هو غير منطق النهار. وكنا في ثملنا الشديد اكبر من كل الخسائر والانكسارات والهموم ، ولكن حين تمسنا اصابع الشتاء المترسب في صدورنا نختلف في تحديد ابعاد المسارات التي تقودنا الى الوطن. كان يتساءل محتداً.. (ألا تعرف حقاً ماذا يعني الوطن ؟) وحين يراني مختبئاً في قعر قدحي الطافح ينهض يائساً ويتركني اعوم وحيداً في زاويتي المعتمة يثمل العالم في وجهي المستباح ، فاراه في ارتحالاته المزمنة منفياً يترنح في طريق لا نهاية له. يرتعش وراء ضياعه بي ، او ضياعي به ، او ضياعنا معاً في نسيج هذا العالم العجيب. بيد ان الهمس الخافت سرعان ما يهاجمني عبر الجدار مثل انفاس نقاء يحتضر في داخلي. في داخل الآخرين. في داخل العالم. ضحكات انثوية ترشح بالزيف والانحدار والخديعة. وهذه العتمة اللعينة. الظلمة التي لا ترحم ، تصبغ الكائنات بلونها الوحيد الذي استطيع أن أراه بوضوح ودقة. وحين يفلت رغماً عني سؤال بريء ياتيني — كالمعتاد — الجواب حاداً وآمراً ان اكف عن الهذيان والصخب والثرثرة الفارغة ، فاسكت دهوراً. لا أملّ السكوت ولكن السكوت يملّني. يجافيني حين افرد اصابعي في الظلمة وابدا بحساب ما تبقى من هذا العمر الكسيح على ضوء تعاقب اوقات النوم والطعام والجلوس هكذا في ليل طويل وفي ذات المكان. تتوالى الدهور الساكتة بالتراكم فوقي على نحو مدمّر. كل لحظة تتزحزح الى الوراء هي بمثابة دهر عقيم وحمل يحبو بتكاسل على وجهي المستكين باستسلام وخشوع تحت سماء واطئة ومتجهمة الملامح بانتظار ما سيحدث ، ولكن مَنْ الملام في كل هذا يا ترى ؟ آه.. كم حاجتي كبيرة الى إنسان ما. أي إنسان ليشاركني هذه الوحدة القاتلة. إنسان ما زال فيه جانب واحد على الأقل — ضمن جوانب إنسانية عديدة ومتنوعة — لم يدنس بعد ، ولكن.. الجميع تفرقوا وبقيت بمفردي انتن في ليل رطب وبارد. اترسب في شتائي الدائم. وكلما خلوت لنفسي تحت وطئة اتعاب ما تبقى من هذا العمر الكسيح يفتح الباب بهدوء مالوف فتدخل ومضة ضوء شاحبة ، مثل نجمة وحيدة نفرت صدفة من بين غيوم داكنة وثقيلة. ليس هناك غيره من يجيء بمثل هذه الأوقات العصيبة. طير جميل ملوّن الريش يتخلف عن سرب الطيور المهاجرة ليحط في مقبرة مهجورة فاحس اني مغمور بالضوء من الداخل. مملوء بالحياة المستعادة. اقول له وفي القلب اكثر من لوعة وذكرى بائسة.. هبني كتفك أيها الضوء فحاجتي اليه كبيرة ، اكبر من حاجة يعقوب الى قميص يوسف. يقترب مني كتف الضوء كحلم ابعد ما يكون عن التصديق. يضع راسي على وسادة من ريش ناعم وملون ويدعوني الى مشاركته الصحو العظيم. يغتصب الصمت الحافل بالسكون همسٌ خافت تفشى عبر الجدار. اقول له.. ألا تسمع مثلي ؟ ان ما يدور في الظلمة يبعث على الألم والعذاب. اقول له.. انا لا اطالب باصلاح العالم

ولكنني بأمس الحاجة الى اليقين. ولكنه كان ضوءاً شاحباً مصبوغاً بلون الحناء يحمل في ثقوب صدره الكثيرة مذاق التحدي والاصرار على فضّ بكارة صحراء شرق البصرة المستحيلة. يشير لي من وراء كل همومه وأتعابه السياسية ان أشاركه مائدة الصحو العظيم. فنتطامن على أوجاعنا ونغني لأتعابنا التي لا تنتهي بخوف وألم عن الجوع والبرد والقراءة. ولكني حين اتلمس مكانه الملفوف بالظلمة الدائمة لا اعثر إلا على خشونة البساط الصوفي وبقايا دفء آيل للزوال فاعزّي النفس بالصبر على الحيف واتدثر بدهور ساكتة متراكمة فوقي. ألوذ بما تبقى من هذا العمر الكسيح متحسساً حاجتي المتزايدة الى كتف إنسان ، أو على الأقل مجرد حضور إنساني لأن الهوة بيننا -- انا وجميلة -- ما برحت تزداد اتساعاً وهولاً. كل واحد فينا يسير باتجاه يختلف كل الاختلاف عن الاتجاه الذي يسلكه الآخر. لقد كانت في ذهني هي بداية الرحلة وحسبت انها ستكون نهاية المطاف. وكان صدرها الطري هو الملاذ الأمين ازاء قسوة هذا العالم المتعثر بمنطق المفاهيم العابرة ، ولكنها تركتني اغفو على تخوم ازلي مغرق في سواده ووحدته وكآبته. اقول لها بألم ومرارة :

-- اذهبي يا جميلة. لقد ألفت هذه الوحدة على نحو عجيب. نامي حينما تشائين واستيقظي حينما تشائين وافعلي الذي ترينه مناسباً ، ولكن لا تنسي أبداً انني موجود ، الا تعتقدين بأني ، برغم كل شيء آخر ، ما زلت موجوداً ؟

تقول وعطرها الفواح يغادر الغرفة كما لو انها تلقي بنصيحة مكرورة وثقيلة لرجل نصف معتوه :

-- حاول ان تنام فالحديث مع النفس امر غير مستحب.

وتخرج صافقة الباب وراءها بقوة. غالباً ما ارجوها بتوسل ان تغلق الباب بهدوء. فإن اصطفاق الباب على الجدار بمثل هذا النحو القاصف يظل يدوي في راسي مثل انفجار قذيفة مدفع. صوت ثاقب وهائل الوقع يظل صداه عاصفاً في سمعي الى وقت طويل ، ولكن الباب سرعان ما ينفرج قليلاً. اتحفز في مكاني مصيخاً سمعي بانتباه شديد ، حتى انفاسي احبسها في صدري. أراه وهو يطل مضاءاً من فرجة الباب. كان مجرد جثة مضاءة ومجدورة بآثار الرصاص. يدخل متهيباً في السكون الشامل. نقطة ضوء خافتة تتحرك في ظلمة عيني المنطفئتين. مجرد طير وحيد يحوم في سماء غائمة كوجه امرأة ثكلى تنتظر عزيزاً لن يعود. أراه وهو يتقدم نحوي. يجلس بجانبي على البساط الصوفي العتيق. يجلس بهدوء ورزانة كبيرتين. أراه في اضاءة النفس المباغتة وعبر صفاء الذاكرة طفلاً وديعاً وظامئاً يتلقف ثدي أمه بشراهة صبيانية ، يعتصر الثدي المكتنز بالحليب الدسم باصابعه الدقيقة ويحشره في فمه الصغير ثم يواصل الرضاعة بنهم. يشع بصدري ضوء باهر لا أقوى على استيعابه فأمد يدي متحسساً سطح البساط الصوفي الخشن ولكن الضوء لا يلبث ان يتسرب من بين أصابعي فأنكفىء على ظلمة الداخل الخانقة متابعاً في الأفق المحترق طيوراً جميلة زاهية الألوان وهي تهاجر بعيداً. تهاجر مع الريح. يتخلف عنها طير وحيد ليحط على مقبرة مهجورة أصبحت منذ حين مأوى لاختزان الذكريات الأليمة. يخلع جلد الريش فتبان آثار الرصاص. أحاوره في السر ، وأرجوه ان لا يبوح فالأرض ما عادت آمنة. انا يا صاحبي كومة انتظار في ليل صحراوي مستباح آمن بقدسية الألم الدافئ فإستعذب الحزن ورثاء الذات المنكسرة في وجوه الآخرين. انا من خلّفته مسيرة النصال الانساني وجهاً شريداً يلهث بين التناقضات الجانبية ، لا يملك من ماضيه كله سوى عينين منطفئتين وقلم مشاكس وقناعة مهزوزة.. ألا تسمع مثلي هذا الهمس الراشح بأنفاس الانحطاط والرذيلة ؟ همس نازف من الجدران يفوح كرائحة كريهة. همس موسيقى شرقية حزينة تنوح في داخلي مثل نواح امرأة ثكلى ، فهل علمتني الرفض أَمْ علمتني القبول أَمْ تعلمت مني نبرة الفجيعة ؟ كنت معك يا صاحبي احلم بمشارف رغيف ساخن ودفء امرأة وعالم أقل تلوثاً ووجعاً ولكن.. ها هي النهاية تشرف على الحلول ، فيا ترى من أين اجيء باليقين وكل ما حولي خلاء موحش مسكون بالظلمة وانفاس الخيانة واغراءات الرذيلة وحب السقوط ؟.. لقد كانت مثال النقاء والطهارة. كانت الصدر الطري الذي اغفو على مشارفه حين تتعاظم

بنفسي الهموم ويثقلني وعي البواطن ، اما الآن فلا أملك سوى ان اتهم نفسي بالغباء فيما لو حاولت ان استنجد به. فلن أكون في مثل هذه الحالة سوى بصمة باهتة تضاف الى بصمات الآخرين. من البؤس حقاً ان يدور المرء في دوامة من الشكوك التي لا تني تحفر في الرأس بلا رحمة ، وهواجس تطحن الأعصاب بمثل هذه الوحشية الضارية ، وليس امامه من منفذ سوى ثلاثة جدران صماء ما ان يصطدم باحدها حتى يخر عائداً الى دوامته الساحقة. جدران الذات المقهورة ، وجدار الأمل المضاع في ليل الخسارة وجدار النقاء الذي دنسته اقدام العابرين الى شواطىء الرخاء والسهولة والأمان الكاذب. بلا شك ان قناعاتنا كانت كبيرة ، أكبر مما ينبغي وكنا الى جانبها صغاراً ، اصغر مما ينبغي ، فخدعتنا احلامنا. غفونا على صدور امهاتنا وأفقنا ذات ليل حالك السواد يصبغ الكائنات بلونه الوحيد الذي استطيع ان اراه بوضوح ودقة ، فتلمسنا طريقنا في الظلمة متتبعين مساراً يتيماً رسمناه برؤوسنا المثقلة بالطموحات الشفافة واحلام الطفولة ،

ولم نكن نعلم ان ليل الصحراء بهذا الحجم المهيل. اعصابنا كانت مستفزة وخطواتنا الثابتة تدق صدر الصحراء بعنف وقوة. ولكن الصحراء كما هي عادتها دائماً متشعبة الطرق والمسارات والمهاوي الخطرة فكان لابد ان نقع فريسة الشكوك القاسية في تحديد المسار الصحيح الواجب سلوكه. ما زلت الى الآن اتخبط في تيهي المزمن متارجحاً بين الشك واليقين. امر مؤلم ورهيب ان يظل المرء متارجحاً مثل بندول ساعة بين الشك واليقين. اقول له بمرارة الى متى تنهض في وجهي وجعاً مرحلياً لآثار مفاهيم عابرة ؟ الا تستوطنك مثلي الهموم والانكسارات ولعنة هذا العالم السفيه ؟ إذن.. نادمني حين يرقد الشتاء في العظام. لقد اعياني الرحيل الى الداخل ومراقبة اسراب الطيور وهي تغادر أوكارها وتجنح في الأفق الملتهب ، وهزّني هاجس البحث عن جذور النقاء ، فالأسرار الكبيرة تكمن عادة في الجذور. فإرفق بوجه طمسته المفاهيم المباغتة في اسواق النخاسة وتعال شاركني مائدة البكاء. أقول له : ما ادراني انها حفنة

رماد.. مجرد حفنة رماد بلون الذهب تخدع العين وتغري بمواصلة السفر ، فمضينا على هوانا لاهثين وراء طيف بعيد.. بعيد. اقول له.. حملتك في داخلي ندبة وعي جديد ومضيت اترنحّ بك نحو سلام يلوح في ظلمة الجانب الآخر لهذه الصحراء القاحلة. الهث وحيداً تحت سماء ترتدي ثوب الحداد ، فالى متى أظل ساكتاً ومن حولي تبوح الأرض بما يدور في السر وخلف الكواليس ووراء الجدران ؟ لا اخالك تجهل طعم الدموع النقية وانت بداية المأساة وإن لم تكن نهايتها.. اقول له.. ايها المحارب الذي عقل ركبتيه امام خندقه حتى لا يجد نفسه مضطراً الى الحديث بلغة التراجع أما آن لك ان تترجل عن جوادك المتعب وتشاركني مائدة البكاء ؟

— اي جحيم هذا يا رب ، الا تستطيع ان تسكت لحظة ؟

— لقد سكت كثيراً يا جميلة.

— ليل نهار. صبح مساء. وانت على هذه الحالة.

— بالمناسبة ، هل الدنيا ليل أم نهار ؟

ثمة صوت مكتوم ياتي من مكان ليس ببعيد عنها ، وهفيف اقدام متوجسة تقترب او تبتعد. اقدام تدب في راسي او تغادره متلاشية لا ادري الى اين..

— الظهر.. الشمس في منتصف السماء تقريباً.

اهمس لنفسي بارتياح :

— إذن الليل انقضى. هذا امر طيّب.

يعم صمت مظلم وماهول بسكون مخيف تنعدم فيه الحركة تماماً قبل ان تتساءل :

— كم ليل انقضى وانت على هذه الحالة ؟

فقلت بهدوء :

— وكم ليل سينقضي وقد لا تتغير هذه الحالة ؟

امتلأ حد الاختناق بهذا الصمت الضاغط فأمد يدي متحسساً سطح البساط الصوفي الخشن فياتي صوتها المتسائل باهتاً وممطوطاً كما لو انه ياتي من عالم آخر.. عالم بعيد وغامض :

— هل تبحث عن شيء ؟

انتبه الى نفسي فاسحب يدي بارتباك وانا أتمتم :

— لا ، ابداً.. ولكن يخيل لي ان احداً ما كان جالساً الى جانبي. كان هنا. وكنا نتحادث. الم تشاهدي احداً هنا ؟

ومن ثم فان المشرق نظر الى المغرب نظرة ثانوية في المجال الثقافي على الأقل ، ولا نريد الآن رد الاعتبار للمغرب ، ولا محاسبة المشرق على هذا الموقف ، لأن القضايا التاريخية والثقافية معقدة ولا يمكن تحليلها إلا بالرجوع لكثير من العوامل الظاهرة والباطنة ، غير ان ظهور وعي نقدي بالمغرب منذ نهاية الستينات جعل المغاربة يلتحمون بصميمية اكثر بالمشرق.

● الا تعتقد بان ما اسميته بالوعي الستيني يكشف عن ان الثقافة المغربية تريد ان تكون في هذه المرحلة على غير ما كانت عليه في تعاملها مع المشرق ؟

— لا اظن. ان الزمن هو المسؤول. المغرب كما يقول عبدالله العروي عاش تخلفاً مضاعفاً ، وتحدد اكثر في مجال الثقافة المكتوبة ، وربما كانت ثقافة المغرب قبل هذه المرحلة ثقافة شفوية وثقافة يومية يمارسها في حياته ، ومن ثم فان مسألة التعامل تعود للمعيار الذي يستند اليه المشرق في رؤيته للمغرب.

إن الفوج الأول من كلية الآداب في المغرب لم يتخرج إلا في أواسط الستينات وان المثقفين الذين لعبوا دوراً في نهاية الخمسينات والستينات وما زالوا يلعبونه حتى الآن هم الذين تكونوا في المشرق على عهد الاستعمار او في أوربا ، خاصة فرنسا ، واظن ان ما ميز الثقافة المغربية في العقدين الأخيرين ، وخاصة التي توجد الآن كرائدة لتحول ثقافي ، هو التقاء المغرب بأوربا مباشرة ، واوربا نفسها تعيش تحولات ثقافية ، وربما تحولات حتى في المراكز الثقافية. فالثقافة الفرنسية الآن لها اهمية عالمية لوجود مناهج علمية في ميدان العلوم الانسانية متطورة جداً ، وعندما نتحدث عن « لاكان » و « بارت » و « فوكو » و « شتراوس » فإنما نتحدث عن أسماء تهيمن على الفكر الانساني ، فالتقاء المغاربة بهذا الفكر وذهابهم الى اوربا مباشرة جعلهم يقفون الى جانب المثقفين في المشرق. ولا اغالي في هذا التحليل ، فما زال المشرق حاضراً في المغرب ، ولابد ان يستمر ، لهذا فان هناك لقاء يترسخ يوماً بعد يوم بين المنطقتين على أساس البحث المشترك في القضايا الأساسية التي تهمنا جميعاً وهي التحرر.

● الأسماء التي ذكرتها تكاد تكون من داخل البنيويين ، في حين لم تعد البنيوية ذاتها أحد ثوابت الفكر العالمي المعاصر ، إذا لم نقل انها بدأت تنحسر كموجة..

— احب ان اوضح باني لست مفكراً ، ولا متحدثاً باسم الثقافة المغربية ككل ، ولكني مجرد مهتم ذو علاقة بما يجري في الساحة الثقافية ، وعندما ذكرت هذه الأسماء ، وكان من الممكن ان اذكر غيرها ، كنت اقصد من وراء ذلك اكثر الاجتهادات التي تواجه الفكر المغربي نفسه.

البنيوية ليست مدرسة واحدة ، هناك مدارس متعددة ، حتى داخل المدرسة الواحدة هناك اجتهادات يجب ان نعطيها الاعتبار ، واظن ان أسماء مثل « لاكان » او « شتراوس » او « ديريدا » تقوم بعمل بعيد جداً عن المفهوم الشكلاني للبنيوية ، رغم اننا لا يمكن ان نهمل ما يستجد من أبحاث في ميدان البنيوية الشكلانية.

انا لست بنيوياً ، ولكنني مقتنع بالبنيوية ، إذا عدنا الى اصولها منذ « سوسير » الى الآن مروراً بالشكلانية الروسية وحلقة « براغ » سنكتشف عالماً نحن في حاجة اليه ، خاصة وان الثقافة العربية السائدة هي ثقافة لغوية ، ومواجهة اللغة وتحليلها شيء ضروري ، ولذلك فان بالمغرب عدة اختيارات غير متبلورة حتماً ، وغير نقدية في معظمها ، ولكن اظن ان هذا التفتح ضروري ، وهو لا يعني ان الثقافة العربية يجب ان ترتبط باحدث ما تنتجه اوربا فقط ، ولكنها في حاجة ايضاً للعودة الى فكر القرن التاسع عشر وابداعه. فالى اي حد نستوعب فكر نيتشه ؟ او التحليل النفسي ؟ انه مجرد مثال فقط لادل على ان الانفتاح على الغرب ضروري ، ولكنه مشروط بالانفتاح عليه في صيرورته ، وتاريخيته ، وفي الوقت نفسه لابد ان يكون متملكاً لوعي نقدي. ومن غير هذا الوعي النقدي لا نستطيع ان نفهم لا الماضي العربي ولا الحاضر الأوربي ، بمعنى ان المستقبل سيظل بعيداً عنا رغم جميع انواع الخطاب الذي نلبسه لمستقبل غائب.

● وهل كان تفتح المثقف المغربي على الثقافة الفرنسية

محققاً لشرط الوعي النقدي ؟.. أو كما أسماه عبدالكبير الخطيبي بـ « العلاقة والفرق » ؟

ــ اعتقد ان التفتح المستوعب الى حد ما للفكر الأوربي الحديث يتجلى في الكتابة الابداعية باللغة الفرنسية بالدرجة الأولى ، وما اظن هذا غريباً ، فانعكاس الفكر في الابداع باللغة العربية يتطلب في رايي زمناً ليس بالقصير ، خاصة إذا اشترطنا ان يكون التفاعل بين الفكر والابداع بوعي نقدي.

ما نجده في الرواية او في القصة القصيرة او الشعر ، وخاصة عند اهم الأسماء يطغى عليه التجريب ، ولكنه تجريب ضروري وأساسي. فلا يمكن ان تختزل تجربة المشرق الطويلة في عقد من الزمن ، ومع هذا فان بعض الأعمال استطاعت ان تجد لنفسها مكاناً في المشرق ، الى جانب أهم الابداعات العربية.

إن أوربا وخاصة فرنسا المبدعة في الرواية والشعر لم تعد حاضرة الآن ، الآن يوجد في أوربا الفكر ، ولا اظن ان التاثير الذي يمكن ان يمارسه الغرب على المغرب يمكن ان يكون متكافاً بين الفكر والابداع.

● لنتلمس بوضوح أبعاد العلاقة بين طرفي الوطن العربي (المشرق والمغرب) في مجال الثقافة ، وخاصة الشعر...

ــ لقد أكدت سابقاً بان المشرق ما زال حاضراً وسيظل حاضراً في المغرب ، بل ان حضوره يترسخ يوماً بعد يوم ، سواء فيما يخص الارتباط بالحاضر او بالمستقبل ، على ان هذه النقطة يجب ان تفهم في عمقها وهو ان المغرب ظل هامشياً ــ احببنا ذلك أم كرهنا ــ في الثقافة العربية الحديثة ، ورغم ما له من حق المشاركة في هذه الثقافة . وبالطبع ، قد نجد بعض المواقف الانفعالية التي تقول بنهاية ثقافة المشرق ، ولكن ما اظن هذا عاماً ولا سيستمر ، انها مجموعة من ردود الفعل المؤقتة والعابرة ، إذن لابد للمشرق ان يتفهم هذا الوضع ويزيد في تعميق الاتصال والاهتمام عن طريق الحوار وبعيداً عن كل وصاية او تضييق.

ويمكن ان نلاحظ ما قلته نظرياً مطبقاً في بعض المجالات الابداعية ، وشخصياً لا اسمح لنفسي ان اتحدث خارج الشعر والفنون التشكيلية الى حد ما ، لان الحديث يظل دائماً مسؤولاً . بالنسبة للشعر يمكن ان نجد بسهولة كل التجارب المشرقية في المغرب ، ان نجد امامنا تاثيرات السياب والبياتي وادونيس وصلاح عبدالصبور وسعدي يوسف وغيرهم. فالشعر المغربي المعاصر لم ينبت في فراغ ، ولا كان اصله من الغرب ، حتى الذين كانت لهم لغة اجنبية مثل محمد السرغيني ظلوا اوفياء للتجربة العربية المعاصرة. ومع ذلك يمكن ان نلاحظ بعض الاجتهادات التي بدا المجال الشعري بفرزها منذ نهاية الستينات الى الآن ، وربما كانت الآن بشكل اوضح.

لقد بدا عدد من الشعراء المعاصرين بالمغرب يزاوجون بين اطلاعهم على التجربة المشرقية والتجربة الأوربية ، في وقت دخل فيه الشعر العربي المعاصر مرحلة التكرار ، واظن ان ما يجري هنا حالياً لا يختلف في الجوهر عن ما يجري في لبنان مثلاً من حيث التجريب الشعري ، والبحث عن آفاق اخرى لبناء قصيدة جديدة ، بل اكاد اقول ان جماعة من الشعراء في العراق وسوريا ولبنان تلتقي مع الاجتهادات الموجودة حالياً في المغرب. وإذا كان الشعر المغربي في الستينات غير معروف من طرف الشعراء في المشرق في الفترة نفسها فاني اظن ان الوضعية تغيرت الآن كثيراً فبيننا وبينهم تعارف بعيد عن الأخوانيات يتقوى من خلال اللقاءات والنقاشات والنشر المتبادل ، وهذا ما أقصد به ، الوضع الذي يبحث عن خصوصيته وتميزه في المغرب ، وهو وضع نحتاج الى تعميقه من خلال الحوار المتكافئ. ليس هناك نموذج ، هناك اجتهاد ، وهو امكانية فقط من بين الامكانيات ، ولا اظن ان ما كان نموذجاً في الخمسينات او الستينات قابل للاستمرار وغير خاضع للمتغيرات ، وما ننتظره من المشرق هو ان يستمع لسؤالنا ، وهذا ما بدا يتحقق بشكل إيجابي بحيث يمكن تلمس هذه الظاهرة من خلال الاقبال على نشر الانتاج المغربي سواء في مجالات النشر الصحفية او بالنسبة لدور النشر التي تولي الآن العناية بما ينتج في المغرب حالياً.

وما قلته عن الشعر يمكن ان يُقال ولو بصيغة مغايرة عن الفن التشكيلي ، فهذا الفن كما نعلم فن غربي في الطريقة التي يُمارس بها الآن في الوطن العربي ، وهو مختلف عن النموذج العربي التقليدي في الممارسة التشكيلية . لذا ، فليس غريباً ان نجد أهم الفنانين المغاربة يذهبون الى أوربا منذ أوائل القرن الى الآن ، وخاصة منذ بداية الخمسينات ، فما حصل للتشكيل مغاير لما حصل للشعر فيما يخص العلاقة مع المشرق . ان الشعر المعاصر في المغرب المكتوب بالعربية لم ينفتح على الغرب إلا مؤخراً ، بينما التشكيل لم ينفتح على المشرق إلا مؤخراً.

ايضاً ، في بداية السبعينات حيث اقيم المعرض الأول في بغداد وشارك فيه جماعة من الفنانين المغاربة ، كانت بداية اللقاء بين التشكيل العراقي والمغربي بصفة خاصة لأني اعتبرهما أهم التجارب في الوطن العربي. ويمكن ان نلاحظ هنا ان التشكيليين المغاربة انفتحوا على المشرق بحب وحماس كبيرين ، وهذا إيجابي إن لم يكن ضرورياً ، وقد عايشت كثيراً من الفنانين العراقيين والمغاربة ، واتضح لي ان العلاقة بينهما حميمة لأن كلاً منهما ينظر الى الآخر نظرة تقدير. وما وجدناه في الفنون التشكيلية يجب ان يكون قانوناً في جميع المجالات الابداعية.

إن الحديث عن هذين المجالين (الشعر والفن التشكيلي) مغرٍ الى حد كبير لأنه يعطينا فرصة تحليل العلاقة في المجال الابداعي بين المشرق والمغرب. ومهما حاولت ان أحلل فان هناك نقطة اساسية يمكن ان الحق بها هذا الكلام وهي ان انفتاح الفن التشكيلي على أوربا جعل المغاربة يفطنون الى هويتهم الوطنية والعربية على عكس ما يمكن ان يسود من أحكام ، فنحن ننظر الى الانفتاح على الغرب كأنه دخول في الاستلاب ، غير ان الأمر هو العكس ، فبالامكان ان نجد بعض مَنْ يكتبون بالعربية وما أكثرهم ، أكثر استلاباً بالغرب ممن ينفتحون على الغرب مباشرة ، واظن ان اهمية هذه النقطة تاتي من كون الغرب ليس متجانساً هو الآخر ولا يمكن ان يكون سلباً لفاعليتنا الابداعية والتحررية.

● لنتوقف قليلاً عند حركة الشعر في المغرب.. وظاهرة الشعر الحديث خاصة.. كيف كانت البداية ؟.. وما هي الآفاق ؟

ــ توجد في المغرب تيارات شعرية كما في جميع مناطق العالم ، إلا ان هناك اتجاهين اساسين ، اتجاه تقليدي لم يستطع ان يغير رؤيته للعالم ، فظل حبيس السكونية والخضوع للكائن ومن ثم يساهم في تسييد الوعي الخاطيء بالابداع والعالم معاً. وهو بطبيعة الحال المهيمن في وسائل الاعلام وفي التعليم من الابتدائي الى العالي . وهناك اتجاه ثان ويتمثل في ما اسميه بالشعر المعاصر الذي بدأ ظهوره في الساحة الثقافية بشكل قوي منذ عام ١٩٦٤ في كل من مجلة « اقلام » وصحيفة « الهدف ». وقد ارتبط الشباب بهذا الشعر رغم صعوبة التعامل معه في البداية ، لأنه كان يخاطب فيهم ذاتهم وعالمهم ، شعر المأساة والتغني بالآتي البعيد. وأهم شعراء هذه المرحلة هم محمد السرغيني ، احمد المجاطي ، محمد الخمار ، محمد الميموني ، عبدالكريم الطبال ، عبدالرافع الجوهري ، احمد الجوماري ، وقد لعبوا جميعاً في بداية التجربة دوراً قوياً في مواجهة الاتجاه التقليدي بحيث نبهوا الى الامكانيات اللا محدودة التي يمكن ان ينفتح عليها الشعر ويمكن ان يرحل اليها الانسان بعد ان كبتت وقمعت جميع فاعلياته ، لا سياسياً واقتصادياً فحسب ، ولكن ابداعياً ايضاً ، واظن ان هذا الظهور الذي كان متزامناً مع اطلاع الشباب المغربي على الشعر العربي المعاصر (لم يعرف السياب بالمغرب إلا بعد موته) وجد الطريق صعبة للوصول الى جمهور واسع ولكنه مع الزمن اصبح قاعدة. وأكاد اجزم بان شاعراً تقليدياً مهما كان موقفه من العالم لا يمكن ان يواجه الجمهور الشاب والنقدي على الأخص بسهولة. لقد حسم الجمهور مسالة الصراع بين انصار التقليد والتجديد لصالح التحرر الابداعي ، وهذا ليس سهلاً ، انه مكسب مهم ، فبقدر ما يشكل حصانة ضد المفهوم التقليدي للشعر وللعالم ، فانه يفرض التجاوز باستمرار.

إن ما حصل فيما بعد من خلال هؤلاء الشعراء الذين ذكرت أسماءهم هو السقوط في التكرار

من ناحية ، أو الصمت من ناحية ثانية. فإذا عدنا الى اغلب الشعر المعاصر المنشور في المغرب خلال الفترة المرتبطة بهذه الأسماء فاننا ننذهل لكون عدد القصائد لا يتجاوز مائة وخمسين قصيدة ، وهذا الكم يمكن ان نجده في ديوان شاعر مفرد في المشرق. قد لا يعطي البعض اهمية للكم ، ويستشهد بشعراء عالميين لم ينتجوا كثيراً ، غير ان مثل هذا الاعتراض غير صحيح في وضعنا الذي عشناه ، لأن التحولات الكيفية تفترض تراكماً كمياً ، ولا أريد الاطالة في هذا الجانب. فقد حاولت في كتابي « ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب » ان اواجه كثيراً من القضايا والأسئلة ، واحدد بعض الاشكاليات التي تبدت لي اساسية.

● وتجربة الشعراء الشباب ؟

ـ شهد مغرب السبعينات انفجاراً شعرياً من خلال انتاجات شابة ظهرت اهميتها رغم حداثة سنها وبداية تجربتها ، وفي مقدمة هذه الجماعة نجد عبدالله راجع. واحمد بن ميمون ، ومحمد بن طلحة ، ومحمد الأشعري وعمادالدين السعيد ، وعلال الحجام ، ويمكن ان اعتبر نفسي من هذه المجموعة ، وربما كان في كلامي مبالغة باعتباري واحداً منها ، أدافع عن عطائها ، ولكني أبادر واقول ان تجربة جيل السبعينات متصلة حقاً بما سبقها ، ولكنها منفصلة عنها بوضوح ، ويكفي ان نلاحظ عدد الدواوين الصادرة في مرحلة السبعينات للشعراء الذين ذكرتهم ولغيرهم ، ونقوم بدراسة متانية وموضوعية لعطائها حتى نتبين ان جيل السبعينات له حضور قوي حالياً في تركيب تصور مغاير للنص الشعري المعاصر في المغرب الذي عرفناه منذ اواسط الستينات حتى أواسط السبعينات ، وكثير من هذه الأسماء نشر في مجلات عربية مثل « الاقلام » و «آفاق عربية » و « الآداب » و « مواقف » وغيرها. في الوقت الذي لا نجد فيه إلا قلة قليلة من الجيل الأول يستمر في الكتابة وخاصة الجوماري والجوهري والطبال والميموني. اما الآخرون فلم يعودوا ينشرون.

قد نطرح علينا بعض الأسئلة الكبرى مثل لماذا توقف هؤلاء عن النشر إن لم نقل عن الكتابة ؟ لماذا نجد تحولاً نوعياً يخترق القصيدة المعاصرة في المغرب ؟ ما السبب في لجوء الشعراء الشباب الى نشر دواوينهم ؟ هذه أسئلة قد تكون بسيطة في البداية ، ولكنها في رايي معقدة الى حد كبير ، فما لمسناه في الجيل السابق هو نفسه الذي نلمسه بالنسبة للأجيال الأولى منذ بداية الحداثة حتى الآن مع استثناءات قليلة. لقد حاولت في كتابي المذكور ان ابحث عن أجوبة أولية لهذه الأسئلة ولغيرها ، وبعد زيارتي المتكررة للمشرق ، واطلاعي المستمر رغم محدوديته تبين لي ان مسالة الشعر في المغرب يجب ان تدرس في افقها التاريخي ، لأنه لا يمكن ان نفهم الحاضر من خلال الحاضر فقط ، وهذا موضوع طويل بداية البحث فيه صعبة ، وبالأحرى مجازفة ، واظن ان تطلع المشارقة لقراءة الشعر المغربي يتطلب صبراً وعدم السقوط في اصدار الأحكام على التجربة البسيطة التي يعيشها المغرب حالياً في المجال الشعري لأن هذه الأحكام لا يمكن ان تكون في النهاية سوى اسقاطات ، ولذلك فان القارىء في المشرق عندما تتاح له امكانية قراءة نص شعري مغربي معاصر فقد يجد فيه اكثر ما كان يتصوره ، ولكنه غالباً ما تواجهه أسئلة ، وربما كانت التراكمات التجريبية التي يشهدها المغرب حالياً كفيلة بالدخول في حوار مع القصيدة المغربية المعاصرة التي هي من غير شك امكانية فقط.

● ما هو موقف النقد من التجربة الشعرية المعاصرة في المغرب ؟

ـ إذا قارنا بين علاقة النقد بالشعر في المغرب والمشرق فاننا نلاحظ ان النقد كان حاضراً في المشرق منذ البداية بينما لم تبدأ الاهتمامات بالشعر المعاصر في المغرب إلا في نهاية الستينات.. وفي اوائل السبعينات ، وقد ظل ما كتب عنها جزئياً يغلب عليه الطابع الصحفي أو الحكم الآيديولوجي ، وما اظن ان هذه البدايات النقدية لعبت دوراً مهماً في ترسيخ القصيدة المعاصرة في المغرب.

ويأتي كتابي « ظاهر الشعر المعاصر في المغرب » كعمل اكاديمي يحاول ان يطرح سؤالاً نابعاً من تجربتي الشعرية وعلاقتي بالتجربة المعاصرة

في المغرب. إلا انه عمل بعيد عن الانبهار والاجترار. انه باختصار وقفة تامل تحليلية نظرية تؤلف بين البحث في المنهج النقدي وفي الوضع الشعري المعاصر في المغرب معاً ، واظن ان هذا الكتاب جاء متاخراً بالنسبة للتجربة الشعرية ولكنه ليس متاخراً بالنسبة لي. فالمفروض ان الذين كانوا قبلي يعملون في مجال البحث العلمي هم من يتولون امر مواكبة التجربة الشعرية. لماذا لم يحصل هذا ؟ لا اريد ان اجيب ، فقط يبدو لي ان جيل السبعينات يعطي للذي سبقه اكثر مما يعطي الأول للثاني بحيث اننا لم نر لحد الساعة اي ناقد او مهتم بالنقد من الجيل السابق يفتح ملف الشعراء الشباب ، في الوقت نفسه الذي لم يعط اهتماماً لشعراء جيله. ولكن هذا الكتاب إذا جاء متاخراً بالنسبة للمغرب ، فهو متاخر بالنسبة للمشرق ، سواء في المنهج المطبق او في المجال المقروء.

لقد حاولت ان اتبع مقاربة بنيوية تكوينية نسبة الى المنهج الذي دعا اليه الفيلسوف الناقد « لوسيان كولدمان » ولا أخفي اني وجدت صعوبات متعددة سواء على مستوى المنهج أو على مستوى دراسة المتن الشعري الذي اضطرني للعودة اكثر من مرة لبداية الشعر الحديث في المغرب منذ الثلاثينات بل لنهاية القرن التاسع عشر في بعض الحالات. اضافة الى الاطلاع على الشعر العربي الحديث وبعض مناحي الشعر الأوربي. والصعوبات التي واجهتها كانت تنطلق من كيف أواجه المغامرة ، لأن البحث مغامرة في نهاية التحليل ، خاصة وان المنهج والموضوع معاً غريبان عن الدراسات الأكاديمية التي تلقيتها في تعليمي الجامعي. ولكني حاولت في علاقتي الوطيدة مع عبدالكبير الخطيبي وفي اتصالي المباشر مع الشعراء والمهتمين بالشعر في المغرب ان اقبل بالمغامرة ، رغم غياب مساعدة البحث وشروطه العلمية والمعرفية من وجود ابحاث لسانية ودلالية وتاريخية واجتماعية ، اضافة الى الدراسات الأولية الممهدة لمواجهةمرحلة حديثة لم يواجه النقد بعد المراحل السابقة عليها بشكل مكثف باستثناء ما كتبه عبدالله كنون وابراهيم السولامي.

وإذا كنت هنا لا أستطيع ان أفصّل الحديث في هذا الكتاب ، فاني في المقابل أُورد بعض الملاحظات التي ابداها لي بعض النقاد والشعراء في المغرب والمشرق معاً ، فبالنسبة للمشارقة لاحظوا ان المنهج كان يجب ان يطبق على شعر أقوى من الشعر الذي قراته ، واظن ان هذا صحيح الى حد ما ، ولكن كل شيء نسبي ، واسبقية تناول الثقافة المغربية من طرف المغاربة ضروري ، ومن هنا فاني لا أرى ان ما درسته كان متخلفاً الى هذا الحد ، بل ان الشعر المعاصر في المغرب جزء من الشعر العربي مهما واجهتنا اشكاليات التخلف المضاعف ، اما المغاربة فهم بصفة عامة صامتون عن هذا الكتاب ، ولم ينشر عنه في الصحف إلا خبر واحد. والذين تحدثوا منهم اعتبروا الكتاب هجوماً على التجربة وهذا غير صحيح بالنسبة لي لأني اكدت أكثر من مرة على الدور الايجابي الذي قامت به الفئة الشابة من الشعراء. وكنت مقتنعاً وما ازال باني لم أوف حق الشعر والشعراء عليّ واظن الكتّاب ، عموماً ، مجهوداً لا يعطي لنفسه الصدارة ولا يحتقر ما قدمه الشعراء ، والمسالة تعود في العمق الى صعوبة طرح قضايانا الثقافية بوضوح وبعيداً عن الاخوانيات التي لا تصمد امام التاريخ ، ومع هذا فالكتاب جزء مما كتب في النقد المغربي حول الشعر المعاصر يمكن ان تظهر اهميته فيما بعد.

- تحدثت عن الثقافة والشعر في المغرب.. وحان الوقت لكي نتحدث عن تجربتك الشعرية.. فمن هو محمد بنيس الشاعر ؟

ــ انطلقت ككل اصدقائي في مرحلة البداية من الحنين الى الصراخ الهادىء ، كانت ذاتي أول ما يشغلني في علاقتها مع المحيط الاجتماعي الذي اعيشه ، انها هموم قد تبدو عادية بالنسبة لكل مراهق ، ومع ذلك فهي انطلاقة الانفجار فيما بعد ، لأن اختلال العلاقة بين الفرد والمحيط هو قراءة أولية لاختلال العلاقات داخل المجتمع ، واعتقد ان طفولتي لعبت دوراً ما يزال مهيمناً على مشاغلي الشعرية. هذه الطفولة المتجددة دوماً في ماساويتها وصراعها وطنياً وعربياً. ان الرومانسية التي انطلقت منها تعتبر

ايجابية بالنسبة لكل منطلق لانها اساس الشعور بالذات ، وعادة ما تحتقر الرومانسية ، وتنسى الدور العظيم الذي لعبته في الغرب من اجل تحطيم المفهوم السكوني للعالم وهو الدور نفسه الذي عاشه المشرق ولكن بصورة مبسطة ، عدا استثناءات شعرية قليلة.

كانت القصيدة بالنسبة لي وما تزال توحداً مع الذات والعالم ، من خلال سؤال وقلق مستمرين. ترعبني لا محدويتها في بعض الحالات ، طبعاً كان لهذا الوجه الرومانسي ان يبحث في عناد عن صيغة اخرى للشهادة على العالم الذي عشته وحاولت الدخول في تغييره بامكانياتي البسيطة والمحدودة ،لأنني تعلمت ان لا احتقر الأشياء والشعر احدها ، من هنا ارتبطت بالانسان المغربي في صراعه من اجل التحرر ، وكانت الرحلة رغم قصرها مضنية ، اصبحت اشعر معها انني اعيش الشيخوخة المبكرة ، كيف لا يمكن للراس ان يشيب ، وكيف لا يمكن للجسم ان ينهار ؟ لان الارتباط بالانسان شعرياً هو ارتباط إما ان يكون صادقاً كلية واما ان لا يكون. ولذلك كانت هناك علاقة جدلية بين كتابتي وممارستي سواء في حياتي اليومية او في مشاغلي الثقافية.

في اكثر من مرحلة كانت حدقة العين تضيق ، وكنت احس بان عليّ توسيعها ولم يكن امامي غير السؤال العنيف مما سبب لي كثيراً من المتاعب. لم يكن الشعر في بداية السبعينات بالنسبة لي جسداً ثنائياً ، منشطراً الى شكل ومضمون ، ولكنه كان من خلال تجربتي الداخلية والخارجية انبثاق لعالم متكامل ، ومن هنا ، كان البحث الشعري يواجهني وما يزال ، هذا البحث غير المرغوب فيه عادة في كل مجتمع يحدد للابداع قوانينه بدل ان يكون الابداع في علاقة جدلية بينه وبين الواقع. وتاملت الايقاع كثيراً ، وعدت للشعر الجاهلي وللقرآن ولخطب الامام علي ولكتابات الجاحظ من خلال ما كنت احسه من ضرورة استمرار الكلام لأن الجسم الناطق لم يكن يستطيع ان يصمت في حدود ما قعدّه القدماء والمحدثون ، كانت الصورة ايضاً تخطفني بعيداً ، عشقت الجنون لانه حياة عادية نمارسها ، تاملت في بعض الخرافات والأقوال المأثورة ، والقصائد الشعرية الشعبية المغربية ، كنت اواجه ما يتحداني ويتحدى معرفتي ، كنت اعلم بسذاجة ان الخروج على النص الذي ليس هو انا مغامرة ، ومع ذلك تابعت هذه المغامرة بعنف ، وربما هذه احدى مساوئي ، واقصد بالعنف الدخول في خلخلة العلاقة بين الأشياء والكلمات ، دون ان اظل حبيس الأرضية التقليدية او ان افر منها نهائياً ، ومع الزمن الفقير بدات ابحث في هوية القصيدة العربية في المغرب ، فكان ان اعتنقت الكتابة الخطية للنص.

هل تحدثت عن هموم الشكل ؟ هل تحدثت عن هموم المضمون ؟ لا اظن ، ان ما كان يهمني وما يزال هو مساهمة الشعر في تعميق الوعي بضرورة التحرر الانساني وطنياً وعربياً ، ولم تكن هذه الابحاث البسيطة والجزئية بالنسبة لي إلا اعادة قراءة مستمرة للواقع وللذات وللغة ، ربما كان ما قمت به شعرياً الى الآن تافهاً ، ربما كان في نظر البعض ذا اهمية ، هذا لا يهمني في الدرجة الأولى ، ما يهمني حقاً هو تلك القصيدة التي لم اكتبها بعد ، والتي ازداد جهلاً بقوانينها ، انني لا اتحدث عن المطلق ، ولكن الابداع تجاوز مستمر ، قد لا يكون دائماً عمودياً يحقق كل مرة تجاوزاً حقيقياً. ولكنه في جميع الحالات بحث في فوضى الكلمات والأشياء ، انصات لجسد بدا ينفتح على جرحه التاريخي ، وما اظن الكتابة بهذا المعنى تسلية او سرقة للشعارات او خطباً نلقيها لنوشح الفضاء ، نعطره ثم نذوب مع آخر النسمات.

إن الشعر هو هذا القلق اللا نهائي الذي لا يمكن ان يخضع للكائن ، ولا يمكن ان يشعر باكتمال النص لانه في هذه الحالة كمنْ يقول لنا بنهاية العالم. هذه التجربة البسيطة تلتقي طبعاً مع بعض التجارب العربية في المغرب والمشرق معاً ، ولا تدعي انها تمحو ما قبلها ولا تفتح مجهولاً لما بعدها ، انها لحظة شعرية همها الأساس ان تكون في ارتباط حقيقي مع صراع الانسان ضد استغلال الانسان وضد الطبيعة ، وهي بالنسبة لي جزء من صوغ العالم في نشيد لا اعرف مبتداه ولا منتهاه.

الشاهد

أنور عبدالعزيز

يقف امامها مشدوهاً ، يتامل الكتلة الكبيرة من التراب الأحمر المجبول والمتشقق بحرارة الشمس القاسية ، انها هي ؛ نفس الطول والعرض ، يتاملها مبهوتاً حزيناً بعد ان ارهقه البحث والعناء رآها ، تناديه ، تزعق به ان يقترب والا يخاف ، كان ماخوذاً بالمساحة الشاسعة التي اجتازها تلالاً صغيرة وحفراً وشواهد متباينة غنىً وفقراً ، لم تمنعه تلك الرائحة المعروفة من الاستمرار في البحث ولم ييأس ، قالوا انها ترقد هناك ، قبرها شاهد وستهتدي إليها ، قبل ان يقرا تلك اللوحة الباهتة الممسوحة للشيخة (مريم الجماس) اهتدى إليها ، كانت — وكما اوصت — تتفيا بركات الشيخة لئلا تشعر بوحشة القبر وساعة المحنة والاعتراف الرهيب امام ناكر ونكير والأسئلة المحددة التي تخرس لسان مَنْ لا يعي الحقيقة او يتلكا في الجواب ، لذا كانت تستجدي عطف الأقربين وتوصيهم ان تدفن قرب الشيخة ستراً واماناً ومقربة من الأنفاس الطيبة والتماساً لنسمات من عطر الجنة ما دامت في كنف الشيخة وبركاتها. اشعة الشمس تحرق عينيه المحمرتين بالعرق الساخن وتراب السفر البعيد ، يقف مستوحشاً مرعوباً امام هذا الجسد الطاغي المجلل بالطين والتراب ، صامتاً بخشوع ، رغم تعب العمر وضباب السنين يتذكر وجهها الجامد العدواني وهي تستقبله ، كان نحيفاً يرتدي ثوباً صيفياً في يوم شتائي ، انه يذكر ان الناس دلوا اباه القروي على مركز الشرطة في المدينة الصغيرة سنجار وبيت عمه المعزول في بقعة تواجه عين ماء وشجرة توت كبيرة تغطي باغصانها المتطاولة المتشعبة البيت ومساحة دائرية من الأرض الخلاء ، يذكر ان اباه طرق ذلك الباب العتيق المرصع بكرات حديدية بارزة ، كان ابوه خجلاً مضطرباً لا يامن ان يطرد ليعود خائباً ، فتح الباب صبي في مثل عمره ، كان الصبي مدهوشاً لهذين الغريبين ، نادى امه بصوت غير آمن ، استقبلت اباه بوجه غير اليف ، نظرت اليه ، كانت عيناها حادتين وشعر انه بامس الحاجة الى وجود ابيه ، التصق به ، عندما دفعه ابوه ليقبل يدها شعر بالخوف ، تقدم نحوها مكرهاً ، قبّل يدها الكبيرتين السمينتين وانسحب سريعاً ، انزوى يتامل الغرفة وزوجة عمه ، كان يبتسم بفرح للصبي الذي بادله الدهشة والفرح المكبوت ، لم يكن عمه في البيت ، نودي عليه من المركز القريب ، كان رجلاً حلواً ، اشقر طويلاً ، ورغم بزته العسكرية والنجمات البيض وملامح الشرطي فقد شعر نحوه بالفة ، ولم يحتج لتشجيع ليندفع نحوه يقبله ، لم يبت ابوه غير ليلة واحدة ، غادرهم في الصباح ، كانوا يتحدثون في تلك الليلة ، اطمان اكثر الى عمه ، لكن ملامح الخوف على وجه الصبي افقدته السكينة ، كان عمه ودوداً ، لكنه تعامل معهما بحذر وكانهم غرباء ، وكان ينظر اليها كلما قال شيئاً ، لم تنطق بكلمة ، لكنه شعر انها لم تكن راضية وان تركه عندها

شيء كريه ، لكن اباه رحل وكانه تحرر من حمل ثقيل ، !
انه يستعيد الآن ما حدث له ، عجيب ان يتذكر ذلك بهذا الوضوح ، خرج عمه ، وكان ما يزال يبكي والصبي يلاطفه ، وفجاة صرخت به وبصوت ناهٍ حاد ان يصمت ، انسته الصرخة اباه ، لم يعد شيئاً ذا فائدة ، تجمد الدمع في عينيه ، كانت تهدر بشتائم متلاحقة. جمدت روحه ، لم يعد للبكاء معنى ، وهو في غمرة خوفه واضطرابه غمز له الصبي ان يلحقه ، عندما احتوتهما شجرة التوت سرحا في ظلها والصبي يحكي له عن عين الماء واشجار التين والطيور التي سيصطادانها ، كان الصبي فرحاً به ويشعر انه جاء عوناً له ولم يعد الوحيد الذي تلهب رجليه ومؤخرته بعصا منقوعة او بغصن رمان رطب عندما تثار لاي سبب ، ولن تقدر بعد الآن ان تحرمه اللعب مع صبيان المحلة فهو سيلعب مع هذا الوافد الجديد ومتى شاء ، كان سعيداً بهذا الوافد وإن شعر بغيرة تجاهه فالوافد اكبر منه بسنتين ــ كما قالت امه ــ احلى ، اقوى ، وجهه بلون الحنطة ، بسمته حلوة ، سريع في الركض ورمي الحجارة في مسابقات القوة بين الصبيان ، احبه رجال المحلة ونساؤها رغم انه صار خوفاً دائماً لصغارهم فقد كان الاقوى في كل معركة يخوضها احدهم ضده ، وربما تعاون اثنان عليه وربما ازدادوا ، كان الغالب دائماً ، ورغم ان غيرته كانت تجعله يتعذب ويحقد ، إلا انه كان فخوراً مطمئناً إلا ان اي يد خارجية معتدية صارت عاجزة ان تناله ، صار الوافد الجديد الفة واماناً واحاديث جميلة طويلة في الليل والنهار ، على عتبة الباب ، وفي سرير النوم في الشتاء ، وتحت نجوم الليل الساحرة البراقة في الصيف ، صار الوافد بهجة ومسرّة ، لكن رعب الداخل اطبق على الاثنين بظلامه وقسوته ، تترصدهما وإن كان يعترف ان الهدف الآن صار هذا الوافد وان الحصة الاكبر من الضرب كانت تتعداه لتحل في جسد المسكين بقعاً مزرقة من العصا التي تجن في يدها ، تضربه عندما يتاخر في كنس غرف الدار ، تضربه عندما يتلهى مع صبيان المحلة فيتاخر عن جلب حاجة لها من السوق ، عندما يتافف من العمل اليومي الثقيل بنقل الافرشة كل عصر اشهر الصيف الطويلة الى السطح العالي عبر درجات كثيرة متآكلة ، ولم ينسيا ابداً ذلك اليوم القاتم الكئيب إذ حبستهما بعد ان شدت ايديهما وارجلهما بالحبال في تلك الغرفة المظلمة المخيفة والتي كانت مخزناً للبعر ، كانا يؤديان المهمة اليومية الثقيلة ، وكان احمد هو الذي يحملها فوق ظهره ، كانت في السابعة من العمر ، مصابة بالتراخوما ، شعثاء الشعر ، تصرخ طوال الوقت ، كان امراً مفروضاً ان ياخذاها عند عودتهما من المدرسة وقبل تناول الغداء الى المستوصف الصغير لتعالج بالقطرات الملونة ، كانت عيناها رغم سوادهما وسعتهما قبيحتين يسيل منهما الدمع والصديد وماوى للذباب ، وسواء اظهر لها الود ودللها وامتعها بغنائه او ركنها بخشونة في زاوية الطريق ليلعب او يتشاجر فانها كانت تشكوه عند العودة وتنقل لامها كل ما فعله ، وكانت ماهرة في خلق الاكاذيب تبالغ في وصف الاعيبه الشيطانية وسرقته للقناني الصغيرة من المستوصف ولعبه في تراب الطريق ومناكدته لحلاق المدينة ووخزه للحمير بعصاه وقد شد في نهايتها وبسلك قوي مسماراً مدبباً فإن هرب الحمار فقد تخلص من شره وإن حرن واظهر عناداً وركل بقائمتيه الخلفيتين وبكل قوة وعلوّ فان احمد يبهج لهذا المنظر فيزداد وخزاً لمؤخرته ويصاحب هياج الحمار برقصات قافزة وصراخ يجمع المارة ، لم يستطع اي حمار ان ينال منه فقد كان رشيقاً خفيفاً ماهراً كوطواط في زوغانه ودورانه المفاجيء السريع ، وكان يؤدي حركاته بحيلة وحذر مع اعنف الحمير ، كانت تؤكد لامها بايمان بالله وبالرسول وبالنبي يونس وراس ابيها وبالخبز والماء ان احمد كان يهددها بفك يديه اللتين تطوقان مؤخرتها العجفاء لتقع على الارض المليئة بالحصى وبالشوك او ليحني راسه للارض فجاة لتنزلق من رقبته فيشج راسها إن لم تعطه بعد كل شوط من الطريق قطعة نقدية صغيرة ، كانت الصغيرة عذاباً يومياً لاحمد وهماً ثقيلاً ، صحيح انها كانت مهزولة خفيفة الوزن ، لكن عينيها الدامعتين بالصديد والطريق الطويل المعبد بالشوك والحجارة ، والجوع الذي يشقيه ، وشغبها جعلت احمد يتمنى لها الموت ، ولو اراد ان يعد المرات التي نال فيها الضرب

بسبب كحيلة العينين لما تذكر ، لم يكن عمه يضربه رغم حبه للصغيرة ولم يضرب احداً ، لم يره عصبياً ولا منزعجاً وإن كان مهموماً كان يغضب فقط عندما يكسرون آنية او قدحاً وعندما نرد عليه : « انكسر الشر يا عماه » كان يفقد توازنه ويتقد من الغضب : « انتم الشر يا أولاد....» رائحة البعر كريهة ورغم ان حزمة النور التي كانت تنفذ من طاقة علوية صغيرة تتيح لهما رؤية الفئران المتراقصة ، كان أحمد يتمنى لو كان طليقاً لأبادها ، حر المكان والجوع أخذ يعصر احشاءهما بوحشية ، والحلم بالماء البارد يتبدد بتجاوز الوقت واقتراب المساء ، كانا يؤملان ان يستطيع ذو النجمات الثلاث بعد ان تناول غداءه واستراح ان يفعل شيئاً لكن الوقت مر وهما يتابعان ساعة النور الذي أخذ يشحب عبر الطاقية وبعد ان ملّا من كثرة الحديث وتوقف أحمد عن الغناء وهو يتحسس بلعومه الذي تيبس ، المساء المخيف يقترب وباب مخزن البعر صامت موحش ولا حركة إلا لهذه الفئران اللعينة المضطربة المتواثبة ولا صوت إلا تلك الضحكات المختلطة الرنانة ، كانا يصرخان انهما لوحدهما الآن في تلك الغرفة الجميلة الباردة وان كحيلة العينين تلعب في بيت الجيران.

كان أحمد يحب مدرسته رغم انها لم تمنحه أي وقت ليقرأ في كتاب وكانت تلح على عمه ليهجر المدرسة فانه ما هجرها ، كان دوامه فيها مضطرباً وكان يهرب منها عندما يتوقع ان يساله المعلمون عن اشياء ما كانت تثيره وما وجدت لها فسحة في خياله المزدحم بالقطط والطيور والكلاب واثمار البساتين وبانواع أسلحة القتال التي يخترعها لتطال رؤوس الصبيان الذين يتحدونه.

كانت أحلى أيامه عندما تاخذهما لزيارة أمها في الموصل ، وكانت تفعل ذلك إلا لأيام قليلة في السنة ، يرقص فرحاً بجنون عندما تكشف يوم السفر ، يذوب انتظاراً وهو يعد الأيام الطويلة الممطوطة ليتحقق ذلك الحلم الجميل ، سيرى (نانه) العجوز الطيبة التي تحبه ، تحتضنه ، تقبّله ، وتفرش له قلبها الحنون ، الموصل ، محلة الكوازين والتنانير الكبيرة المرصوفة للبيع من أرض فسيحة مواجهة للدار والتي يختبيء فيها عندما تطارده اللعينة لتناله بعصا أو نعال ، الشط الكبير وصيد السمك ، عين ماء الكبريت ومائة درجة تنحدر بك قريباً من قلعة (باشطابيا) الاثرية وهي تتامل بوقار الشط الكبير وساحل الرمل والغابة ، والأنبوب المطاطي المنفوخ تستاجره لتنطلق وقد عقدت ثوبك فوق رأسك مع مجموعة صبيان عبر التيار المنحدر بقوة ثم ليستكين هادئاً ، لم تكن نحساً خطراً ، وكانت الزاوية الدائرية الصخرية التي تهيج فيها حلقات الماء مندفعة حول نفسها هي الزاوية التي ترقص فيها قلوبنا فرحاً واثارة ، لم تكن تستغرق إلا لحظات لتدفع بالأنابيب المنفوخة بحمولتها الخفيفة المتقلبة وسط النهر العريض لتنساب بهدوء تكاد تحركه الريح لنبلغ قواعد الجسر العتيق نسترخي عليها ونتامل المساحة البعيدة التي قطعناها و (الجرداغ) الذي خلفناه بعيداً ، كانت تلك نصف الرحلة ثم نكملها سباحة وغناء دافعين بالأنابيب أمامنا لنلحقها بعد ان تتعب ايدينا وارجلنا أو يتشنج في احدنا عصب يعطله عن الحركة ، كانت انابيب المطاط اماناً وطمانينة ، عندما نبلغ آخر الرحلة في (الدندان) تبدأ رحلة العودة مشياً مع الساحل على الرمل الحار والحصى الناتيء عراة ضاحكين أو مرتدين ثياباً يتقاطر منها الماء.. لن تنسى تلك الأيام ، عربات الخيل ، الحديقة الكبيرة وآلاف الطيور تشكل غيمات تتغير هيئاتها بطيرانها الجماعي السريع والمتغير ، تدور ، تدور ، وهي توشك ان تهبط في تلك الأشجار الكثيفة السامقة وكنت تتعجب كيف تكفي تلك الأشجار أوكاراً لهذه الطيور الكثيرة وهي تتجمع مؤذنة بالهبوط قبل ان يحل المساء ، وكنت تعد عدتك قبل ان تاتي لتصنع أسلحة صيد جديدة من مطاط أقوى اكثر ليونة وأبعد دفعاً للحصى ومن أغصان رطبة لا تتكسر.

كانت (نانه) تحتفي به بالنقود والحلوى ، وكان هو الوحيد الذي تسمح له ان ينزل معها الى ذلك السرداب الصغير المظلم والقابع تحت تلك الغرفة الكبيرة يتسلل اليه من عشر درجات متآكلة ، كان هو الوحيد الذي يستطيع ان يفعل ذلك ، وكان هو

الوحيد_ وكما تقول نانه _ ان الجماعة راضية عنه وانهم يتقبلون وجوده ولا يحتملون ذلك الحفيد الوسخ الذي بال كحيوان ولوث سكنهم ولم يفد معه كل تحذير ، حتى إذا خرج يوماً بعد ان تجاوز عتبات السرداب اعوجت رقبته ، لم يفده علاج ، صار سخرية لأحمد وابناء محلة (الكوازين) ، كان منظره وقد لويت رقبته مثيراً للضحك والخوف ، ولولا الحاح امه وتوسلاتها لما نزلت نانه الى السرداب لتتعطفهم وتترضاهم بالشموع وباباريق جديد ليصفحوا عن الصغير الأرعن على الا يتجرأ بلمس درجة من درجات السرداب ، كان يلذ لأحمد ان يشارك نانه محتمياً ملتصقاً بثوبها الأبيض الطويل في سماع ذلك الهسيس المنغم الذي تقول نانه انه حديثهم وغناؤهم وانهم راضون بوجوده ، وهو لن ينس ذلك اليوم الذي ثقل فيه راسه بصداع وكان مسامير كاوية كانت تدق فيه ، بلغ وجع الصداع عينيه وفكه واسنانه ، لكن نانه بعد ان نزلت لتحمل لسيد القوم سجادة وابريقاً جديداً خرجت لتمسح رأسه ، هرب منه الصداع بعد لحظات ، كان يحب نانه وينام في حضنها الملائكي الدافيء وكم حلم لو يتركونه معها ليعيش في هذه الغرفة الواسعة الخالية من كل اثاث ، وليتامل تلك الدفوف الكبيرة ذات الحلقات اللامعة التي تزين الجدران العتيقة ، وكان يعدها دائماً الدفوف الكبيرة والصغيرة تزيد على العشرة ، اما ساعة الأنس والبهجة فكانت عندما تمسك نانه باكبر الدفوف لترنم ذلك النغم الايقاعي الحلو الذي يتسرب في حواسه ليشيع فيها الحلم والأمان ، لم تكن تعرف الغضب ، حتى عندما كان يمازحها وهي تتلمس الخاتم في اصبعه يحدثها بصوت انثوي ليوهمها انه بنت الجيران ، وعندما تكتشف اللعبة تضحك وهي تتفحص باصابعها النحيلة الحانية شعره ووجهه وصدره ، تقبله ، وتلعن ابنتها القاسية.... آه يا نانه ، يا كبيرة القلب ، يا حلوة النساء ، كنتِ لي ملاذاً ، كنتِ تمنعينها من ضربي عندما تتهمني انني ذهبت الى الشط مع صبية الكوازين ، كنت أنكر ذلك ، رغم كل تهديد ، لكن اللعينة كانت تعصر رقبتي بيديها القويتين ، تقرص أذني بأظافرها الحادة ، تعضني ، تنزع عني الثوب لتحك باظفرها ساقي وبطني وظهر يدي فتكشف الخطوط البيضاء التي يخلفها الظفر المدبب انني كنت اكذب فيعصف بها الغضب المدمر فاتجمع بين يديها ورجليها ككرة من الخرق تلهبها اقدام شرسة للاعبين غاضبين ، وكنت يا نانه تهرعين إليّ ، تنقذينني منها ، توبخينها ، وتلعنين فيها روح الشيطان ، حتى جاء ذلك اليوم ، لم أعد احتمل ، كبرت ، قويت اكثر ، سنجار غافية في سفح الجبل ، العين الكبيرة تهدر بالماء الرقراق يتلوى سواقي وترعاً صغيرة تسقي اشجار التين الشهي ، كان الفجر ناعساً ، وكنت يقظاً تتاهب للرحيل بيأسك وحزنك ، صار الضرب موجعاً ، كان من قبل لعبة تتحملها ، لكن الم الروح صار جرحاً ، اجتزت كل الطرقات ، وودعت ، آخر بستان ، كان الفجر الندي وظلامه الشاحب ستاراً يقيك العيون ، وكنت تسير بقوة وتصميم ، لم تكن تلتفت لسنجار رغم حنينك لوداع كل شجرة وطائر وحيوان وكل الصبية الذين ينعمون الآن بنوم الفجر اللذيذ وكانت تحرمك منه ، كنت مندفعاً تسرع الخطو لتبتعد عن آخر تراب لسنجار ، الأرض الرملية التي تلتهمها قدماك المحتقنتان بالحذاء الضيق تتصلب . وافق النظر صار ساحة بعيدة ، الصحراء تمتد امامك فسيحة رحبة وكنت تدوس على الم رجليك بعناد لتحتمل الم المسير ، واصلت سيرك ، وعندما ثقل الوجع في رجليك أحسست انهما مطوقتان بقيد حديدي ، كانت الأصابع المطوية المتيبسة مخنوقة بحافة الجلد الضيق ، حاولت تحريك أصابعك ، عجزت ، كانت حافة الجلد الأمامي متصلبة ، اشتد الم قدميك ، خلعتهما ، زال احتقان القدمين والأصابع ، صرت بخفة عصفور ، مشيتك صارت ركضاً ، بساتين سنجار صارت خطاً أسود باهتاً في الخلف البعيد ، وكنت تتقدم ، شمس الصباح تنتشر اشعاعاً ساخناً اعطى لكل شيء لونه ، الشمس ترتفع بسرعة ، كان الهواء ساكناً ، ارض الفجر البارد التي آنست قدميك بدات تسخن والهواء الراكد رغم سرعة مشيك صار وخماً ثقيلاً وهو في اول الضحى ، صارت الشمس لعنة ، وهجها اتعب عينيك ورمل الأرض صار نقمة ، اعدت الحذاء لهما ، انه ارحم

اصل الانواع **Origin of Species** (١٨٥٩) الى تأثير عميق في واقعية اميل زولا ، الذي لم يعد مشدوداً كما كان لمبدأ الوراثة ، ولا الموضوع العلة والمعلول في تحليله للظواهر الاجتماعية او الانسان . من جهة اخرى فان التطورات التي كشف عنها كلود برنارد وأوغست كونت في حقلي الفيزياء والرياضيات ادت الى تغيير كبير في القيم العقلانية السائدة ، لهذا نجد زولا مثلا وفلوبير وموباسان ينزعون الى تصوير الاشخاص ، والوضع الانساني ، غير مبالين بالتفسير المادي ، وربط الاسباب بالنتائج .

لقد كانت رواية «مدام بوفاري» (١٨٥٧) لفلوبير من اكثر الروايات تعبيراً عن هذا الطور ، واصبحت نموذجاً يستلهمه الكتّاب الذين يسيرون وفق المدرسة الطبيعية ، او الرمزية ، سواء بسواء . ولقد شدهم مافيها من حرصٍ على انتقاء الالفاظ ، وتصوير دقيق لوضع الانسان ، ودخيلة الاشخاص ، ومافيها من اضواء تبرز العوامل المؤثرة في صعود «اما بوفاري» والاسباب التي ادت الى انحدارها وسقوطها بحيث بدت هذه الوقائع ، وكأنها لا يمكن ان تحدث او تتكرر الا لشخصية واحدة هي «إما بوفاري» .

وقد اصبحت (إما) هذه من النماذج الروائية المقنعة التي خلبت ابصار زولا ومن جاء بعده من الكتّاب . ويعبّر عن هذا غونغور في مقدمة كتاب «الرواية التجريبية» (١٨٨٠) فيقول : «على الرغم من انتفاع زولا من طبيعية فلوبير فانه تركه خلفه وبزّه في الفن . نفي طبيعيّة زولا قدرة على الامساك بالحقائق العلمية ، ولا سيما تلك التي تحلل النفس ، وهي ما يحتاج اليه الفن . لقد انتقى زولا شخصياته في اوضاع معينة جعلت الحياة تبدو ناطقة من خلال تكويناتهم ومعاناتهم التي تكاد تتفجر في سيل دافق من الرغائب والنوازع الدفينة .» .

وهذا الذي تمتاز به شخصيات زولا لانكاد نعثر عليه في ابداعات غيره من كبار الكتاب الذين ظهروا من بعد مثل جويس وكونراد ، وفورستر . كان اكثرهم حرصاً على استقصاء التفاصيل الحيوية التي تجعل من الشخصية شخصية حية نابضة . وفي مقالة له عن الرواية التجريبية يؤكد اميل زولا ان المجتمع هو المختبر الذي يمكننا ان نحلل فيه الشخصيات كأي عينة كيمياوية او شريحة بيولوجية لالقاء الضوء على مكوناتها الاولى ، وعناصر النهوض فيها او السقوط . ولاشك انه استمد هذه الفكرة من المعطيات الجديدة حول الوراثة والتطور والتحليل السيكولوجي . وهي معطيات هيأت الفرص لاعادة النظر في كل ما نعرفه عن انفسنا وعن المشاعر السائدة كالحب الذي اسماه لورنس برابطة الدم **Blood Consciousness** اما موقفه من الواقعية فقد تجلى في الاّ ترتبط اعماله الروائية بواقع معين ؛ فاشخاصه يمثلون قطاعات مختلفة من الناس كما يمثلون امكنة متباينة ، وبيئات شتى : نبلاء ، وسكارى ، وموظفون ، وسماسرة ... الخ ولكنه ، في اثناء ذلك ، لم يكن يغفل عن ابراز العنصر الشخصي المميز لكل فردٍ من هؤلاء ... ذلك العنصر الذي يتجلى في حرية الاختيار وحرية الارادة .

وعلى الرغم من ان زولا استخدم بعض الوثائق ، والوقائع الحقيقية ، في رواياته ، الا ان الباحثين والدارسين تبدو لهم تلك الوقائع بشكل افضل مما حدثت . لهذا شاع في عهده مبدأ نقدي جديد ، وهو ان الوثائق في الادب الروائي يجب ان تختلف تماماً عما هي في الواقع .

ويستطيع المرء ان يفهم هذا المبدأ النقدي في ضوء المقارنة بين موقفين اثنين : احدهما استخدم فيه فلوبير احداثا حقيقية وقعت ، والآخر استخدم فيه زولا تلك الاحداث . وسيلاحظ القارىء كيف اختلفت هذه الحوادث بفضل ما اخفاه عليها من حساسية مفرطة كانت علامة مميزة لطبيعية زولا عن طبيعيّة فلوبير .

لا يمكن القول ان طبيعية زولا اقرب ما تكون الى واقعية الكتّاب الانجليز في القرن التاسع عشر ، من حيث الحرص على التفاصيل الكثيرة ، والتحليل المباشر الذي يهدف الى تسليط الاضواء على الحياة ، وهكذا عمد جويس ـ في مطلع القرن العشرين ـ الى كتابة رواية عوليس مستفيدا من طريقة زولا في اغراق النص بالتفصيلات التي تجعل منه رواية طبيعية بمعنى من المعاني . ورواية زولا التي اثرت كثيراً في الادب الانجليزي هي رواية **L' Assdnmmoir** (١٨٧٧) التي نقلت الى الانجليزية بعنوان «البار الصغير» . وهي رواية حافلة بالعناصر التي تجعل من ابطالها اشخاصا حقيقيين ، وكأنهم يعيشون وينتقلون بين الناس . وفيها تظهر التفاصيل الصغيرة وكأنها غاية لا وسيلة تقتصر على خدمة التصميم العام للرواية .

وتتجلى الطبيعية من حيث هي مذهب ادبي عبر السمات الفردية للشخصيات ، وما تتمتع به من دقة الشعور ، ورهافة الاحساس ، ويبدو لنا هذا التوجه وقد غلب على الكاتب الانجليزي كونراد ، وهو يكتب روايته المشهورة أرنولد بنيت (١٩٠٢) ، وكأن هذه التوجهات كانت توافق فهمه الخاص للواقعية ، التي يقول عنها : «ليس شرطاً على الواقعية في الفن ان تقوم على استخدام الحقائق» . ويثني في الوقت نفسه على جون غالزورثي لما امتاز به من موقف تجاه الخطأ والصواب ، فيما يكتب .

وفي موضع اخر يقول :

> ان الحكايات الادبية ينبغي ان تكون سلسة للقارىء كالهواء الذي يتنفسه ، ولا يجب ان تكون فيها كلمة واحدة زائدة .. وخيال القارىء ينبغي ان يتحرر في اثناء القراءة ، وان تذكى مشاعره ، وعليه ـ اي الخيال ـ ان يستكمل تلك العناصر التي غفل

عنها القاص ، او حاول تجاهلها في كتابه الذي لا يقدم له الا الدليل والتوجيه .

واصبحت حدود الواقعية ـ بعد ذلك ـ اكثر انضباطاً بفضل الاعمال الكثيرة لزولا وموباسان الذي اكد في مقدمته لمجموعة «بيير وجان» على ضرورة الاختبار ، وهو مبدأ اثر كثيرا كما سبق ان قلنا في التطور الذاتي للطبيعية ، وأثّر ايضا في الروايات الانجليزية الحديثة .

لقد اتسمت واقعية كونراد بفتح الحجرة ، واطلاق الهواء ، فيما تكون الشخصيات تتحرك وتتنفس .. تماما كما فعل جورج مور الذي كان اول من ادخل الطبيعية الى الادب الانجليزي ، مقلداً في ذلك زولا تقليداً مباشراً . ويتمثل ذلك في رواياته : «زوجية ميومر» ١٨٨٥ ، و«دراما موسلين» ١٨٨٦ ، وايستر واتر (١٨٩٤) ، ولكن في هذه الاثناء كانت الطبيعية الفرنسية تواجه هجمة قوية من تيار ادبي جديد ، عرف فيما بعد باسم الحركة الرمزية **Symbolist** التي لم تكتف بتقديم الحجرة والهواء في النص الروائي ليتحرك الاشخاص ويتنفسوا ولكنها مع ذلك اضافت الفضاء الادبي .

■ اثر المدرسة الرمزية :

ومثلما كان ظهور الطبيعية **Naturalism** رداً على الرومانسية ومحاولة لارساء مناهج جديدة في الخلق الادبي ، والابداع ، ظهرت حركة اخرى ذات نزعة كلاسيكية تتمثل في جماعة من الكتاب عرفت بالحركة البرناسية **Parnassians** . ومن هؤلاء انشقت جماعة من الكتاب اصبحت تعرف بالرمزية . ولهذا فالبرناسية تتمتع بأهمية تاريخية خاصة ، اذ من خلالها ومن خلال آرائها وقواعدها في الابداع ظهر شعراء وكتاب من امثال ما لارمية وفرلين ، وحتى بودلير . وجل هؤلاء عني بالشكل اكثر من العناية بالموضوع . وكان لهم تأثير كبير على الادب في النصف الثاني من القرن الماضي في كل من فرنسا وانجلترا واكتمل هذا التأثير بظهور رامبو الذي لم يكن حتى ذلك الحين قد لمع اسمه ، او طبقت شهرته الآفاق .

والرمزية ثارت ـ في حقيقة الأمر ـ على الرومانسية ، والطبيعية ، والبرناسية ، بعد ان كادت المدرستان الاخيرتان تحتلان مركزا مقبولاً في وعي الناس . واعتمدت الرمزية على «الجمالية» التي هي الغرض الاساسي للابداع الفني كما يقولون . ورفضوا مابعد اجتماعياً او سياسياً في محتوى الادب الذي روجت له الحركة الرومانسية والطبيعية ، لأنهم ـ بأختصار ـ لا يسعون الا لتحقيق الجمالية الشكلية في الادب ، وهي جوهر النشاط الابداعي . وكما يقول مالارميه : الشعر لا يقدم المعلومات ابداً ، بل يوحي ، وهو لا يسمي الاشياء ، بل يبعث سحرها في القارىء .»

فان تذكر الاشياء باسمائها فتلك هي الواقعية ، وان تلقي الضوء على الاسباب والنتائج فذلك يعني انك طبيعي المذهب ، وان كنت لاتهتم بغير الاسباب فتلك هي الرومانسية ولاشك .

لقد جاءت الحركة الرمزية اذن لتحرر الشعر الفرنسي من الشكل الذي يستمد قيمته من المحتوى ، ولتحل بدلاً منه شكلا يمثل القيم الروحية والجمالية او القيم الرمزية المطلقة .

واذا نظرنا في بعض الروايات الانجليزية فسنعثر على مواقف كثيرة جداً تتفق مع هذه الفكرة ... نعثر على ذلك في روايتي كونراد : نوسترومو ، و«لورد جم» . وفي رواية فورستر «طريق الى الهند» ، ونجد اثرا لسمفونية بتهوفن الخامسة في رواية نهاية هوارد ونجد ذلك ايضا في مقاطع من رواية جيمس جويس «صورة الفنان في شبابه» و«عوليس» ، وفي تركيز لورنس على الكاتدرائية «قوس قزح» وفي مشهد الخيل الذي يقع في نهاية الرواية ذاتها . ونجد هذا في صفحات من روايته «النساء والحب» عندما يتأمل بركن الحجارة وهو يلقيها في البحيرة .

وينسحب هذا على معظم روايات فرجينيا وولف ، وهكسلي ، وبعض هذه المشاهد الرمزية ابلغ تأثيراً من بعضها الآخر . ويتوقف ذلك على الوضع الذي يخترع فيه الكاتب رموزه ، ومدى تأثيره بالفحوى ، وارتباطه بالدلالة العامة ، ومدى تعمق الرمز وتنوعه ، وغموضه او وضوحه .

وقد اوضح الكتّاب الرمزيون الفرنسيون طريقتهم في استخدام الرمز . فكثيراً ما يؤكدون انهم يقصدون الى اداء المعنى بطريقة غير مباشرة . ويصاحب هذا التوكيد حرصهم الشديد على انتقاء الالفاظ ، والالوان ، والايقاعات ، والتناغم الذي ينتظم التركيب . ففي الشعر تتحول الالفاظ الى شكل من اشكال التوصيل ، والصور الشعرية اكثر اهمية مما تريد ان تومىء اليه او تجي به ، ولا بأس في ان هذه الصور غامضة غموضا شديدا كما هي في شعر مالارميه . وعلى خلاف الرومانسية والطبيعية لم

يهتم الرمزيون بشخصية المبدع ، وتجلياتها في النص ، لانهم يعدون الشعر شيئاً اكبر من ان يكون صدى للعواطف . وانصب اهتمامهم على الامور غير الشخصية ، واهتدوا في ذلك بالخطوط العريضة للمدرسة البرناسية التي ورثوها بحق .

والرمزية في الادب شكل من اشكال التعبير . وهي في احسن الاحوال لاتفصح عن الحقائق بقدر ما تحاول اخفاؤها والايماء بها عن طريق الروابط اللفظية ، او تغييب المحدود والتعامل بالمطلق ، او جعل المطلق يعبّر عن نفسه من خلال المحدود . يقول موريياس في بيانه الرمزي الذي ظهر عام ١٨٨٦ مايلي :

«ان الرمزية تسعى في الشعر لتغليف الافكار المطلقة بثوب محسوس . في شكل قد لا يكون غاية في ذاته ، ولكنه موظف للتعبير عن تلك الفكرة المطلقة ، او تجسيد المحتوى . على ان الفكرة لا تكشف عن نفسها مالم يحاول القارىء ان يجرب مرارا وتكرارا ليمكنه ذلك من النفاذ الى داخل النص .

فالاساس الجوهري الذي تقوم عليه الرمزية يتمثل في ان الفكرة لا تحاول ان تكشف عن نفسها ، ولهذا فهي تعتقد بأن صور الطبيعة ، وافعال الاشخاص ، ومختلف مظاهر الابداع ، ليست موجودة في العمل الادبي عبثاً ، ولكنها مظهر بسيط للتعبير عن تلك الفكرة .» .

وهذا الذي اقتبسناه من موريياس يعني ان الرمزية هي انعكاس الروح في الاعمال الابداعية ، وهو شيء لم تتعوّده المدارس الادبية الاخرى ، التي كانت تلح على تصوير الحياة الحقيقية كما هي . وهي ، اي الرمزية ، ثورة على الاساليب التي تجعل اللغة تقول بدلا من ان توحي . وهي تحرير للادب من الوعظ الخطابي ، ومن القيم الجامدة ، ومن النظم الصارم في الشعر ، ومن التقيد بتصوير الطبيعة وحوادث الحياة اليومية ، وتحريره من كل المظاهر الادبية التي كانت تمتّ بصلة للواقع المادي . وبهذا يصبح الادب كما يقول احد الباحثين الانجليز ، وهو ارثر سايمون : «نوعا من الطقوس تمثل فيه الحقوق والواجبات مبادىء مقدسة .»

وفي ضوء هذا المفهوم اصبح الشاعر شبيهاً بالقدس Priest ، او الشواف seerالذي يستقبل رسالته النورانية من الله ، ويستطيع ان يبثها في الاخرين الذين لن يجدوا السهولة في طريقة التواصل معه ، لاسيما ان هؤلاء اعتادوا على قراءة الاعمال الادبية التي تهتم في أن تصرّح بالغايات عوضاً عن التعبير ، ولهذا يضيف آرثر سايمون معلقاً على الفرق بين هاتين الطريقتين : «ان تسمي الاشياء فمعنى ذلك ان تهدم ، وان توحي بها فذلك هو الخلق» .

وفي هذه الاجواء اصبحنا نجد الشاعر والكاتب الذي يمتنع عن الجواب على الاسئلة التي تتناول مضامين اعماله ، ولكنه يعيد المستفسر الى اعماله الاخرى حيث اللغة الموحية ، والالفاظ ، التي توحد بين الظاهر والباطن . ويسعى الكاتب او الشاعر الى تغيير طريقته من حين لآخر ، مطالباً القارىء بالاقتراب اكثر فأكثر من النص . وقد يلجأ في طريقته الخاصة الى الجمع والتنسيق بين اشياء متباعدة ومتنافرة تحقيقاً لمقولة كولردج حول الخيال . فاذا كان الخيال قوة خلق فان الصورة في الشعر ينبغي ان تلفي ما بين الاشياء من فروق . والالفاظ ينبغي ان توضع بجانب بعضها بعضاً بحيث تكتسب معاني جديدة . وهذا يضيف الى متاعب القارىء صعوبات جديدة في التعامل مع خصوصيات اللغة التي يستخدمها المبدع . ونجد هذا مثلا في رواية (يوليسيز) لجيمس جويس ، فرغم مرور ثلاثين عاماً على ظهورها مانزال نسمع القراء يعبّرون بطرائق مختلفة عن صعوبات التواصل مع هذه الرؤية التي تعدّ نموذجا جيداً للرواية الرمزية Symbolic novel .

والسؤال الذي لابدّ ان نجيب عليه ، بعد الذي قلناه ، هو : ماهي منابع هذا التوجه الرمزي ؟. ماهي هذه القصائد الرمزية ، وفي اي الايقاعات والالوان والصور تريد ان تعبّر مادامت تستعمل مفردات لا تقص علينا حكاية ، ولا تقدم لنا فكرة خلفية من زاوية من الزوايا ؟. ولابد من الاشارة الى شارل بودلير الذي يعدّ افضل شعراء فرنسا في القرن التاسع عشر» وكان الجذع الذي نمت عليه كل الاغصان الرمزية .. في الوقت الذي لا يستطيع المرء ان يسمي شاعرا آخر له مثل هذا الدور في تأصيل هذه الحركة . فديوانه «ازهار الشر» الذي صدر عام ١٨٥٧ اطلق في سماء الشعر صيحة جديدة واما سوناتاته» توافقات فهي التي افضت بجماع الافكار التي غدت المادة الرئيسة للمذهب الرمزي ومن ابرز سمات القصيدة في مجموعة بودلير الاخيرة انها خليط من الاحساسات ، بحيث تظهر للالوان رائحة ، وللاصوات لون يُرى وطعم يذاق . واصبح هذا المزج في الاحساسات من اكثر العناصر تمثيلا للاتجاه الرمزي . ويقول بودلير معلقاً على ذلك : ان الجمال يكمن في الفنان وليس في الموضوع ، وعلى الفنان ان يكون حراً في اختلاق اي موضوع يريد . وعليه الاّ يلقى بالا للحدود التي يفرضها عليه الآخرون ، وان يزاول عمله الابداعي كما لو كان يمر في شارع حاشد بالغوغاء من غير ان يسمع صراخهم او ان يلاحظ لهم وجوداً .

ويلعب الخيال عندئذ دوراً كبيراً في عملية التقريب بين الاشياء ومزجها ببعض ، اي ان الخيال هو آلة الابداع

الفني . واهتم الرمزيون بالاضافة لاهتمامهم بالخيال بالموسيقى . فهي في نظرهم تسهم في خلق العمل ، وهي تؤدي من الايحاءات والمعاني قدراً لا حدود له . بل يبالغون الى حد يزعمون فيه ان الشعر ضرب من الموسيقى ، وانه لو لم يعبّر عما يريده القاريء من المعاني لكفاه انه يطربه بما فيه من ايقاع وهذا التوجه غلب على قصائد الشاعر والتر باتر وفيما بعد اصبح قاعدة من قواعد النقد الادبي كان لها تأثيرها في كل من كونراد ، وفرجينيا وولف ، وجيمس جويس .

بعد ان افل نجم بودلير تألق في سماء الشعر الفرنسي شاعر آخر هو ارثر رامبو الذي طور الفكرة القائلة بأن الشاعر ، شوا ف اونبيّ او ظل العقل الابدي المطلق على الارض بما تتوفر لديه من قدرة على الابداع . لقد كانت الفكرة منذ افلاطون ان الالهة هي التي تسكب الشعر في الشاعر وتلهمه الغناء به والانشاد ، اما المدرسة الرمزية فقد وضعت الشاعر في قلب الطبيعة لتجعل منه نموذجا مصغرا وارضياً للعقل المطلق . وهو بهذا يستطيع ان يرى الاشياء التي لا ترى .

وكان لابد لهذا الشعر الذي ينتشر بما فيه من ايقاع ، ومافيه من قدرة على التعبير الروحي ، والفلسفي ، الذي يطرح قضايا عصره ، والصور الفنية الجديدة ، من ان يؤثر في الرواية الانجليزية المعاصرة لا سيما انها كانت ترتاد طوراً من التجريب . وقد يلقي هذا الضوء على محاولات الكتّاب البارزين للخروج من القواعد المألوفة في السرد الروائي ليعبّر بشكل حاد وقوي عن افكاره الجديدة . وذهب كونراد في التعليق على ذلك للقول : انه لابد في النثر الخيالي من احداث اشكال جديدة شريطة ان تكون هذه الاشكال غير قابلة لان تُكرر . ولم يطل الوقت كثيراً حتى كان جيمس جويس يكتب محاولته الاولى «صورة الفنان في شبابه» وفورستر يكتب اربعاً او خمساً من رواياته ، في الوقت الذي تابع فيه كونراد محاولاته وتجاربه الابداعية متخطياً نوسترومو (١٩٠٤) الى روايته الحظ (١٩١٤) وروايته الانتصار (١٩١٥) .

ولا احد ينكر ان التوجّه الرمزي في الادب اقترب من الذروة لدى ستيفان مالارميه اكثر ممن عداه من الشعراء الفرنسيين . ولديه اصبحت الموسيقى والايقاع اقوى العناصر الموحية في القصيدة . اما الرموز فهي في غاية الصعوبة . والتعقيد ولم يكن يهتم فيما اذا كان بوسع القارىء ان يعي مثل هذه الرموز ام لا . فالرمز يدور حول نفسه ، وهو يشبه العقل عندما يعمل من اجل ان يفهم الرموز فيخترع رموزا جديدة عن طريق الشعر .

ولو تأملنا قصيدته «كل الارواح تتحد في الاعالي» لوجدنا الشاعر يبدأ بالحديث عن التدخين ، واذا القصيدة تتحول ذاتها الى دخان ، وهي مليئة بمعانٍ كثيرة محتملة ، ولكنها في الوقت نفسه قد لا تعني شيئا . ومن الجائز ان يكون مالارميه قد اراد ان يقول : ان الحياة نفسها تشبه الدخان في نظر الشاعر ، وانها سريعة التلاشي مثلما تتلاشى السيجارة ببطء ، مصحوبة بقبلة قوية من نار . نستطيع ان نختلف ، ونجتهد كثيراً ، في فهم قصيدة مالارميه هذه ، وان لها تفاسير وشروحاً محتملة كثيرة ، ولا احد يستطيع ان يحكم على احدها بالخطأ او الصواب ، اللهم الا اذا تدخل الشاعر نفسه ، وصوّر لنا ماكان يدور في خلده بنثر قريب من نثر الحقائق .

وما دمنا ذكرنا شيئاً من شعر مالارميه فإن قراءة* قصيدة له مثل قصيدة «البحيرة» او اي قصيدة اخرى وجدنا شعره يشبه موسيقى فاجنر فهو مشدود الى النظم ، والى الوزن ، اللذين يمثلان في نظره جوهر الفن . وفي شعره نجد كل موضوع من موضوعات الشعر قد تلاشت حدوده ، وذاب في الرؤى التي يغلب عليها طابع الزمان لا طابع المكان . وكل لفظة نجدها قد اثقلت بالايحاءات ، كما رضعت الكلمات بطريقة تؤدي الى خلق بنية كلها احاسيس . وتوضح لنا هذه النظرة بأن اشكالية مالارميه الاساسية كانت تكمن في كيف يبني قصيدة مجردة تختصر كل الازمنة ، وكل الفضاءات في مقطع شعري وافر الايحاء ، دائم التعبير .

■ الرمزية في الادب الانجليزي :

وجدت الرمزية في الادب الانجليزي من يتبناها ، فهناك من تتملذ لبودلير من مثل اوسكار وايلد الذي عبر عن مخاوف البورجوازية على مستقبل الفن . وفي الوقت الذي كان فيه عبر مسرحيته الرمزية سالومي يعيد صياغة بودلير نجد جورج مور يرفع راية الثورة على المدرسة الطبيعية **Naturalism** مؤكدا ان الرمزية **Symblism** وحدها هي التي تعد بمستقبل افضل للفن والادب . ولم يكتف باعادة صياغة بودلير ـ كما فعل اوسكار وايلد ـ ولكنه ادخل الرمزية الى انجلترا بكل مافيها من اصول ومبادىء . وكان جورج مور من المعجبين بمالارميه ، وأعدّ عنه ابحاثاً بالانجليزية كما ترجم اشعاره النثرية . وبدأت تتكاثر المقالات والابحاث التي تتناول الرمزيين من امثال فرلين ورامبو ولافورج والاكثر من ذلك ان جورج مور كان على علاقة صداقة بالكاتب الفرنسي ادوارد دو جاردان الذي سبق ذكره . وهو مؤلف رواية «اشجار الغار المقطوعة» التي نقلت الى الانجليزية بتصرف . ومنها عرف جيمس جويس استخدام المنولوج الداخلي **Interior Mono-logue** وتيار الوعي ، وبواسطة هذا التكنيك اصبحنا نحس بأننا نلج الجو الذهني للكاتب المبدع ، وهو يزاول عمله الابداعي .

اما جورج مور فقد القى محاضرة في دبلن حول رواية دوجاردان هذه اسهمت في شيوع هذا العمل ورواجه عما عبّد الجسر بين الادبين الفرنسي والانجليزي عبر المضيق .

وكان دو جاردان هذا متشبعاً برمزية مالارميه ، وقصائده التي تجلى تأثيرها عبر روايته ، وانتقل هذا التأثير بشكل قوي الى جيمس جويس الذي لم يكن يجهل الكثير عن هذه المدرسة او شعر مالارميه وقصائده المعروفة بعنوان «اماسي الثلاثاء» .

لقد حضرت الرمزية اذن في اذهان هؤلاء الكتّاب الذين كانوا يتطلعون الى وجهة اخرى غير (الطبيعية) . ولم يلبث ان اصدر ارثر سايمونز كتابه «الحركة الرمزية في الادب» ١٨٩٩ وهذا الكتاب نقل المعرفة بهذه المدرسة الى قطاع اوسع . وبواسطة الريبورتاجات والمقالات النقدية والابحاث والترجمات والاحكام التقويمية استطاع سايمونز ان ينقل للانجليز كل ما يتعلق بمالارميه واجوائه . ومقالاته حول جيرارد دونرفال ومالارميه نفسه ورامبو وفرلين وهيسمان وفيليه دوآسل آدم الذي أثّر في كونراد وييتس ، ولا نورج الذي أثّر فيما بعد بالشاعر ت . س . اليوت . جل هذه المقالات اثبتت انه كان على صلة بالموضوع اكثر من جورج مور ، وانه اوسع معرفة ، وابعد اثراً في تعريف الانجليز بالمدرسة الرمزية . وهو يوضح في مقالته حول مالارميه التي تعدّ واسطة الكتّاب كيف تعامل اولئك الشعراء مع الالفاظ تعاملهم مع كائنات حيّة تستجيب دون تردد للرؤى ، وتشكل مبدأً اساسياً لقضية انفصال الروح عن المادة .

والشعر الذي يكتب وفق هذه الطريقة يمثل وعياً جديدا ، ونمطاً من التوصيل تتحمل فيه الالفاظ حمولة ثقيلة من الدلالات . ويوضح سايمون كذلك كيف ان هذا الشعر وازن بين الشكل الذي يعّد غاية لا وسيلة ، وتلك المعاني التي يريد ان يوحي بها . بحيث يُخْلِصُ مما في الشعر والادب السابق من الوعظ الخطابي ، ومن الشعارات الرنانة ، ويتخلص من النثرية التي كانت تطغى على كتابات الرومانسيين أمثال فيكتور هيجو ودوماس .

علاوة على ذلك يوضح سايمونز نظرة الكاتب والشاعر الرمزي الى فنه ، ومدى تعلقه بهذا الفن الذي يصل الى مستوى القداسة . وهذه الملاحظات ترينا الى اي حد نفذ تأثير المدرسة الرمزية الفرنسية في الادب الانجليزي على عهد جورج مور وآرثر سايمونز . وفيما بعد لم يكن ادب هذه المدرسة بحاجة الى وسيط ، فقد اصبح يغزو المدرسة الانجليزية عبر المضيق كما ذكرنا قبلا .

ومن الواضح ان الرمزية لم تقتصر على الادباء الذين ذكرناهم . ولا ريب في ان ادمون سبنسر حين استخدم اسطورة الطائر الذي يتنفس ناراً ويأكل ناراً قد اختط لنفسه طريقاً جديداً في الرمزية ، فقد جاء هذا الطائر في ملحمة سبنسر ليرمز الى معاني ودلالات كثيرة جداً ، ويمكننا ان نلخص السمة العامة للرمز فيما عبر عنه احد النقاد بقوله : هي الغاء العلاقة المنطقية او العقلية بين المعنى والصورة . فالرمزية تحمل الصورة كثيراً من الايحاءات دون ان تكون ثمة اسباب تؤدي لاعطاء تلك المعاني . وبمعنى آخر فان التركيز على الاسباب والنتائج الذي عرف في الرواية (الطبيعية) حل مكانه التركيز على الصورة التي توحي بأكثر من معنى . من غير ان تكون لعلاقة هذه الصورة بالمعاني اي صفة عقلانية ، او أي طابع منطقي .

على ان القاريء ـ الذي يقرأ الرواية ـ اعتاد الاّ يبحث في النص عن الرموز فقط ، فقد يجتذب اهتمامه تصرف الاشخاص ، او الطبائع الاخلاقية ، او التركيب الطبقي ، او العلاقات بين الشخوص ، وما الى ذلك . ولا تستطيع الرموز ان تقدم شيئاً اكثر من تنظيم تلك العناصر في نظام هو في الاساس قاعدة البحث عن المعنى في الرواية وفي القرن العشرين تطورت الرمزية بما اضافه الكتّاب والشعراء الجدد من طرق متباينة في استخدام الرموز او اختراعه ، وتجلى الحرص على أن يكون في الرواية رمز واحد على الاقل يضيئها ويلقي شيئا من الاهمية على الجوانب الداخلية المتعددة للنص : كعلاقات الاشخاص بعضهم ببعض . ونجد نموذجاً رفيعاً لهذا الرمز التنويري في رواية كونراد ـ **Vnder Western Eyes** وتحديدا في تصرفات الآنسة هالدن ومشاعرها إزاء السيد رازموف وتعمدها اسقاط النقاب على قدميها ، وكيف فتح رازموف لها قلبه . فسقوط النقاب رمز اعطى الكثير من المؤثرات على المشهد القصصي المليء الى حافته بالايحاءات .

ومثل هذا الاستعمال للرمز يختلف عن طريقة الكتاب الفيكتوريين او القصصين الاقدم من امثال ثاكري في استخدامه حكاية النبي ابراهيم وولده اسحق استخداماً رمزياً ولكنه مختلف عن طريقة الرمزيين . وهذا الرمز التنويري يستمد اهميته من كونه يعد مدخلاً جيداً للكتاب ، زيادة على دوره في تجميع عناصر الرواية حول اساس واحد ، ونستطيع ان نستوعب هذه الحقيقة فيما لو قارنا استخدام ديكنز لقطرات المطر في روايته «منزل بليك» والماء الذي يرد في رواية جويس «صورة الفنان» وسنجد الاثنين يستخدمان الرمز ذاته ، ولكن جويس كان متأثراً بطريقة الرمزيين الفرنسيين في حين ان ديكنز كان متأثراً بالتراث الروائي . ولهذا ذكر قطرات المطر ليضفي هالة من السحر والغموض على بيئة السيد «ديدلوك» وكان لها معناها المحدد دائما الذي لا يترك القارىء نهباً للاجتهاد ، والتأمل . وهي تلقي ضوءاً على وضعية الاشخاص . اما الماء في رواية جويس «صورة الفنان» فقد استخدم بشكل يؤدي معنى كبيراً في النص . فقد اشار الى

الماء الذي يبلل سرير الطفل ، والى المطبخ والاوعية والحمام والى كل ما يمكن ان يدخل فيه الماء كعنصر من عناصر الخلق . والبطل ستيفن ديدالوس ، يظل دائماً مشدوداً الى الماء بكلّ صورة . واخيرا . فان ايرلندا بلد القاص يقف في مواجهتها الماء . وكل العناصر التي يتعلق بها ستيفن سواء العائلة ، او طبقته الاجتماعية ، او الكنيسة لها صلة بالماء : الماء المدنس او الماء المقدس . والماء في رواية جويس هذه رمز للموت . فهو يدمر كل شيء حتى الابداع نفسه ، وهو الشيء الوحيد الذي يؤمن به ستيفن . والماء اولا واخيرا هو جوهر الحياة منذ لحظة الولادة التي رمز لها ببلل السرير **Bed - Wetting** الى غسلة الموت .

على ان جويس لم يتحدث عن الماء ، مباشرة ، كما فعل ديكنز في تكراره لقطرات المطر ، وانما القارىء في اجواء تحمله على الاحساس بالماء ، وتحليله له من حيث هو عنصر من عناصر الجذب والشد في النص . وفيما كان ديكنز حريصاً على تذكير القاريء بان قطرات المطر رمز ينبغي له الا ينساه ظل جويس يستحضر مشهد الماء امام عيني القارىء لتحفر في نفسه الانطباعات عن القيمة الرمزية له .

والفرق بين استخدام الرجلين الماء يعطينا مثالا قوياً يؤكد التباين بين طرائق التقليديين وطريقة الكتاب في القرن العشرين . وهو ايضا الذي يفسر لنا الصعوبة التي يحس بها القاريء المعاصر وهو يقرأ «صورة الفنان» او «عوليس» او «المسز دالوي» او «الامواج» او «النساء والحب» او «نوسترومو» الخ .. ولا شك في ان القاريء حين يعتاد الاطلاع على مثل هذه الروايات سوف يقرأها ويستوعبها دون ادنى حدٍ من الانزعاج .

لقد اهتم جورج مور كما سبق ان ذكرنا بالروايات . وحاول ان يقرب بعضها من القاريء ، مشيراً الى أن الكاتب الحديث يقدم للقاريء مواده ، ورموزه ، وسائر عناصره ، ويتركها توحي . وماعلى القاريء الا ان يعيد تركيبها بشيء من الاهتمام والعناية . وليس يهم اذا كانت التركيبة التي يخرج بها هذا القاريء تختلف عن ذاك . فهو - اي الكاتب - لا يصب رموزه بقوالب معروفة وانما يجعلها مرنة ، مطواعة ، لانواع مختلفة من الفهم ، وضروب متنوعة من الاستيعاب .

■ اثر النظريات العلمية في الرواية :

حاولنا فيما سبق ان نبين اثر المدارس الادبية المختلفة في الرواية المعاصرة ، ولكن ثمة افكاراً جديدة تم طرحها لأول مرة اسهمت بدورها في تعميق تيار الحداثة داخل الادب . ولعل اكبر المؤثرين في الادب الحديث «علم النفس» كما هو لدى فرويد اوبرجسون او وليم جيمس او اي عالم نفسي آخر .



هنري جيمس

كان لجوء الكتاب المحدثين الى الرمزية من اجل ان يرتادوا مجالات جديدة اكثر شمولاً في التعبير عن الانسان . وعلم النفس الحديث ابتدأ هو الآخر يستخدم طرقاً جديدة ليكشف بشكل اوضح جوانب من عالم الانسان الداخلي ، واهم هذه الجوانب ما يعرف بالدوافع او الغرائز **Motives** وهذا يعني ان الكاتب التقى مع عالم التحليل النفسي حول هدف واحدٍ هو اكتشاف المزيد من مجاهل النفس . والرمزية بما طرحته من اساليب للتعبير عن المعاناة ، والغوص على المعاني المعقدة ، كانت تقترب من التحليل النفسي . وعلم التحليل النفسي - هو الآخر - يبدو رمزياً وهو يحاول ان يشخص لنا العلل والامراض النفسية عن طريق الغوص بعيداً في المجهول . وكلاهما ، اي الرمزية والتحليل النفسي ، وضعا الفنان في المركز الوسط من العالم . فالرمزية ترى فيه نبياً يحاول ان يبلغ اتباعه رسالة تحتاج الى وسط ابداعي رائع ، والسيكولوجية تجعل من الفنان ، وما يبدى من اعمال ، وسيطاً تتسامى عبره المشاعر الدفينة والاحلام التي تتجسد بشكل رائع .

ولم يكن تأثير الداروينية اقل من تأثير علم النفس . فداروين في كتابه «اصل الانواع» قضى على فكرة الوراثة ، وأحلّ بدلا منهما فكرة النشوء والتطور ، ليقلب المفاهيم السائدة في روايات الفيكتوريين رأساً على عقب . في حين ان نتائج ابحاث فرويد ويونج وغيرهما من الباحثين غيرت الفضاء الذي حلّقت فيه رواية القرن العشرين .

وشيء آخر اوجدته الرمزية ، ومدرسة التحليل النفسي ، وهو فصل الكاتب عن التوجه المادي في رؤية الاشياء ، ذلك التوجه الذي غلب على روايات الفيكتوريين من حيث التطرق الى مشكلات المجتمع الاقتصادية ، وقضايا الاسرة ، كالزواج والطلاق ، والحب ، ومعظم ما يشغل فكر الطبقات

البورجوازية ، واصبح الهم الاساسي لكتّاب الرواية المعاصرة شيئاً غير هذه العناصر . وبدلاً من ان يتطلع الروائي لرصد شخص معين في وضعه الخاص اصبح يتطرق الى الانسان وجوهره ، وهذا هو السبب الذي من اجله نجد كتاب العصر الفيكتوري قد اوجدوا نماذج كبيرة متميزة . فديكنز هو خالق ديفيد كوبرفيلد ، الآنسة غامب ، وبكويك ، وسام ولر ، كما اوجد ثاكري شخصية بيكي شارب ، واوجدت جورج ايليوت شخصيات عديدة منها دوروثا بروك ، وسايلز مارنر ، واوجدت اميلي برونتي شخصية هتشليف على الرغم من ان هؤلاء الكتاب لم يكونوا قد تعرفوا على أساليب افضل لسبرغور الاشخاص .

وبمرور الوقت اصبح الامر يستدعي وجود هذه الاساليب . وظهر هذا المنهج التحليلي الذي يمكننا من معرفة اعماق الشخصية بوضوح . وهو الامر الذي حاول الكتّاب في السابق الوصول اليه بوسائل مغايرة . ان مافعله كونراد وولف وجويس وفورستر لا يختلف كثيراً عما حاول ديكنز واضرابه ان يفعلوه ، ولكن الذي تميز به الكتّاب الجدد هو المنهج الذي يوقظ الذكريات والمشاعر الثاوية تحت الشعور ، ويبرزها بشكل مقنع . وهو منهج تبدو المناهج القديمة قياساً اليه مناهج عقيمة ، وبائدة . وقد جاءت نظريات هنري برجسون لتؤكد اهمية الزمان ، وانه لا يمكن تخيّل المكان او تجسيده الّاعبر زمن . وان الزمان لا يمكن التعبير عنه بواسطة سلسلة طليقة من اللحظات وانما له هو الآخر حيز فضائي ، وهذه النظرية اصبحت بنداً اساسياً في نظرية الرواية الحديثة ، التي لم تعد تهتم بالمكان فقط ، ولا بالزمن فقط ، بل اصبح القاص يشخّص الزمان عن طريق الفضاء القصصي . والقاص حين ينزع الى هذا الاسلوب فهو لا يجعل القاريء على صلة بموضوعه وحسب بل يحاول ان يضعه في قلب الموضوع . **In Side the Subject** ونظرية برجسون هذه هي التي سهلت على القاص ان يموضع اماكنه عبر مستويات الزمن : الماضي ، الراهن ، او كما يسميه احد النقاد ، الكل مندغماً في واحد هو :

«الآن : .

وقد لاقت نظرية برجسون في الزمن قبولاً حسناً لانها وجدت انسجاماً مع بعض قواعد الفيزياء ، ولم تكن تتجافى مع الحقائق التاريخية والفلسفية النسبية . وهذه النظرية بالتعبير الادبي عودة بالتجربة الانسانية الى وضعها النسبي . وعموم الكتاب الروائيين المحدثين ، ولاسيما بروست ، تأثر بهذه النظرية الجديدة التي سهلت لهم الافادة من فيض الزمان وتخليص التجربة الانسانية والتاريخ من طابعها المجرد ، لقد ملأ بروست - مثلا - الأجزاء السبعة الأول من روايته «البحث عن الزمن الضائع» باخلاط من تجربة الانسان ، بعضها يعود للتاريخ ، والماضي البعيد ، وبعضها منغرز في الاشياء المعاصرة له ، المحيطة به من كل جانب . وبهذا اوجد الروائي نوعاً من التكامل بين الماضي والحاضر ، واوحى بالنهاية المفتوحة للزمان ،عن طريق الفقرة الاخيرة من النص حين يذكر ان تلك الاشياء التي ذكرها في روايته أنثالت عليه انثيالا ، وانه ذكر ما استطاع ذكره ، وتوقف عن الكتابة حين لم يعد يعرف ان كانت هذه الاشياء ستستمر ام ستتوقف . لقد احسَّ بان عمله الفني اصبح كاملاً ، وهو اي العمل الفني اوقف تدفق الماضي عبر الحاضر بعد ان اصبحا يشكلان معاً شكلاً واحداً صلباً .

وما كتبه بروست تحت تأثير نظرية هنري برجسون تلك اصبح يتكرر لدى ابرز الكتاب الروائيين الانجليز . وبروست مع برجسون ومعاصريهما استخدموا الزمن في الرواية استخداماً مطابقاً لما ذهب اليه المحللـون النفسيون ، كما استخدموا الذكريات ، والخبرة المستدعاة من الماضي لتذوب في الحاضر وتصوغه عبر ردود الفعل . ومضى برجسون خطوة ابعد في الحديث عن الخلق الفني . وتحدث عن الحدس **Intuition** الذي عثر على ما يسنده في العالم الحديث ، فهو يؤكد ان بعض العقول تتعامل مع الاشياء المادية في حين ان بعضها الآخر مطبوع على التعامل مع الاشياء غير المادية . وان الاولى تنجح في ميادين الصناعة وعلوم الطبيعيات في حين ان الثانية تبدع في مجالات الفن .

لقد اسهمت نظرية برجسون حول الفن الاستمرارية والحدس الى جانب الاتجاه الرمزي في بلورة ما يسمى بالادب الحديث .

وهكذا نجد الكتّاب يعيدون تناول الموضوعات القديمة كالعقيدة ، والنجاح ، والاشياء الحسية المادية تناولاً جديدا . فلورنس يعيد النظر بعقدة اوديب **Odiipus Complex** في «ابناء وعشاق» والآخرون يعيدون النظر في سلطة الاب كما هو الحال في روايات صورة الفنان و«عوليس» لجويس ، و«الامواج» لوولف ، و «الى بيت مضاء» لها ايضاً . ثم النظرة الجديدة الى الالهة في «قوس قزح» والنساء والحب» للورنس ، واعمال كونراد المتعددة تعيد النظر في هاتيك القيم . وظهر شيء آخر هو تناول البطل عبر السير الذاتية كما في «المسز دالوي» و«نهاية هوارد» و«الطريق الى الهند» فالكاتب الحديث لم يعد يتناول من الموضوعات ، ولا يصور من العالم ، الا تلك الجوانب التي يواجهها بنفسه ، وهذه العناصر الجديدة جعلتنا نتعرف على بطل من نوعٍ خاص يختلف عما كنا اعتدناه في الروايات السابقة .

لقد جاء البطل في الروايات الحديثة مختلفاً ليناسب العالم الجديد الذي يحيط به ، فهو في الغالب بطل عامل ، او تاجر بسيط ، لايكاد وعيه يتجاوز دائرة الذات ، فهو

مثقل بالاخطار والذنوب ، وهو ـ بعبارة قصيرة ـ ليس بطلاً اذا قورن بما كان يتمتع به من قيم بطولية في السابق . وهو ـ فوق ذلك ـ غير مسلح ، لا بمادة ، ولا بمفاهيم ، تجعله قادراً على ان يفعل شيئاً ، ولذلك يبدو حساساً مفرط الحساسية تجاه العالم الذي ورثه من عصر النهضة الى ايامه .

■ عوامل اخرى مؤثرة :

وحقيقة الامر ان عوامل عديدة منها الاكتشافات العلمية الجديدة ، والكثيرة ، التي شهدها القرن الماضي تضافرت في صياغة رؤية الانسان الجديدة لنفسه ، وجعلته يهتم بالابطال الساقطين . وابتداءاً من داروين ونظريته الثورية ، ومروراً بفرويد وماكس بلانك وانشتاين عرفت العلوم الطبيعية مفاهيم جديدة غيرت الكثير من القيم السائدة ، فقد اطاح داروين بالنظرية التي تقول بقدسية الانسان . وانه خلق في احسن تقويم ، واعتبره محصلة لتطور تاريخي وصل به الى هذه الصورة . وهذا شيء لايعد قليلا في مجال التحليل البيولوجي .

اما ماكس بلانك فقد احدث بنظريته الجديدة المعروفة بنظرية الكم **quntumtheory** [1] ثورة في الفيزياء تمخض عنها مبدأ مؤداه انه لا شيء ثابت في الكون . وان كل ما يبدو لنا كاملاً وعقلانياً غير كامل ولا عقلاني . لقد كان العلم الحديث وليد محاولة جاليلو للاجابة على السؤال كيف تحدث الاشياء عوضاً عن البحث في غاية الاشياء التي ارهقت ارسطو . ومع اتساع العلوم اصبحت الاشياء غير المعروفة اكثر اهمية من تلك التي تخضع للقياس والمشاهدة . ونظرية ماكس بلانك في الطاقة اثبتت ان كل شيء قابل للتغيير بفعل الطاقة المفقودة والمكتسبة . وهذا اثار الشكوك في جل ما نعرف ، ووضع العلوم على ابواب مرحلة جديدة . ولم يكن الادب بعيداً عن التأثير بهذه الفكرة واصبح الكتاب ينظرون الى عناصر الرواية في ضوء المعطيات ، واجتاح الشك عالم الشخصية ، والمشاهد الروائية ، والحياة نفسها . اما الواقعية ، التي ارسى قواعدها العلم السابق فقد تناثرت مزقاً من جديد . وعموم انواع الفن تأثرت بهذا التغيير الجذري . واصبح من الصعب جداً ابتداع البطل الذي يقود العالم بما يملكه من حكمة ومعرفة وقدرة على التصرف ، وحل بدلا منه البطل المحبط الذي يعاني قسوة اللا معقول في كل شيء .

لقد استوعب انشتاين العناصر المهمة في نظرية بلانك المعروفة بنظرية الكم ... وطوّرها مؤكدا على أن كل اشكال الطاقة بما فيها الضوء والحرارة والاشعاعات ، تسبح في الفضاء بكميات نسبية غير مستقرة . وبعيْدَ ذلك ركز انشتاين حديثه حول الضوء . وهذه النظريات الجديدة



د. لورنس

رافقت ظهور الفرويدية في بداية القرن العشرين ، تلك النظرية التي دمرت كل ماكان يضمره الانسان من احترام وقدسية نحو نفسه ، ونحو الحضارة ، واضاعت كل ماتبقى من رصيد لنظرية العلة والمعلول .

وهكذا انفتح المجال امام الرواية الإنجليزية في القرن العشرين ـ اما في هذا الوضع الفكري والفلسفي الجديد ـ لتغرق في الميتافيزيقيا ، واللامعقول ، والسعي وراء المجهول واصبحنا نقع على أقوال* لكتاب الروايات حول نسبية الواقع ، ونسبية الحياة ، ونسبية الشخصية ، ونجد هذا في رواية الامواج لفرجينيا وولف ، وفي «صورة الفنان» لجويس ، كما نجد البطل النسبي الذي لا تكمل صورته خلال النص ابداً ، ونستطيع ان نؤكد على الرأي الذي يقول بأن (نظرية الحكم) و(النظرية النسبية) من العوامل الكبرى المؤثرة في الرواية الانجليزية ، وطريقة معالجتها للاحداث والاشخاص ، وطرحها للمعاني .

لقد اوضح انشتاين ان الانسان لا يستطيع ان يرى الشيء الواحد بوضوح وثبات لأن حواسه التي يتصل بعالمه الخارجي من خلالها اصبحت موضع شك . ولم يعد في نظره للحقائق المطلقة وجود ثابت وعلى الانسان ان يقتنع بأن عالمه يقوم على قواعد رياضية تمثل نظاماً رمزياً اكثر مما تمثل من الاشياء التي تمكن رؤيتها عن كثب . وانهار التصور القديم للعالم من حيث هو مجموعة من الظواهر التي يمكن اخضاعها للتجربة والقياس ، واصبحنا ننظر الى الشيء الواحد من حيث علاقته بالاشياء الاخرى . فكلمة النسبية **Relationship** التي غدت اكثر الكلمات شيوعا في حقل الفيزياء الطبيعية اصبحت هي الاخرى من اكثر الالفاظ شيوعاً في الادب ، فثمة نسبية في الدوافع ، نسبية في الموضوع ، نسبية في المشاهد ، نسبية

في الشخوص ، نسبية في الرموز ، وهي تشيع في عوالم فرجينيا وولف وجيمس جويس كما هي في عالم اينشتاين .

وفي ضوء هذه النسبية توقف العالم والكاتب عن السعي وراء الاشياء المجردة . وبهذا الانقلاب اصبح الكاتب الروائي يقف على أرضية اخرى غير التي ورثها عن سابقيه من الكتاب .

وعلى سبيل المثال كان البطل الرومانسي يتيه زهواً وعظمة لما يتمتع به من قوة الارادة . والآن اصبحت هذه الارادة موضع امتحان عسير ، فلم يعد بالامكان التحقق من طبيعة هذا الانسان ، فكيف يمكن ان يتمتع بقوة الارادة ؟. هذه الطباع الشخصية نجدها في ديدالوس بطل «صورة الفنان» لجويس ، ونجدها في شخصية ليوبولد بلوم بطل عوليس ، ونجدها في نوسترومو بطل رواية كونراد التي تحمل العنوان نفسه ، ونجد الابطال المذعورين والخائفين الذين يبحثون عن مهرب في سائر الاعمال الروائية البارزة التي ظهرت في القرن العشرين .

وفيما كانت «نظرية الكم» و«النظرية النسبية» تحطمان الكثير من المفاهيم السائدة حول الطبيعة العامة شرع فرويد ويونج يدلفان داخل حجرة العقل البشري ليكشفا عن نسبية جديدة تدور حول علاقة الانسان بطفولته وماضيه . ويختلف فرويد عن غيره من العلماء باتخاذ الروايات ، والاعمال الادبية ، مصدراً يعتمد عليه في قياس التجربة النفسية ، وتوضيح مراميه من نظرية الجنس ، والتحليل السيكولوجي . وكان لنظريته وابحاثه أثر واسع في انها فتحت عيون الكتاب على العالم الخفي المجهول من عقل الانسان بنوعية العقل الظاهر والعقل الباطن .

وحديثه عن اللا شعور ، واثره في توجيه الفرد ، حرر خيال الكاتب الذي يريد ان يصور طبائع الاشخاص ، لقد قسم فرويد نفس الانسان الى ثلاثة اقسام ، احدها : الانا **Ego** الذي يرمز للجانب المنطقي السوي من العقل الانساني ، والهو **Iol** الذي يرمز الى الجانب الآخر الذي ينازع الانا في توجيه نحو ما لايقره المجتمع ، أي ان الصراع الدائر في نفس الانسان بين الخير والشر ، هو نتيجة التنافر بين هذين القطبين : الانا والهو . اما القسم الثالث الذي اسماه بالانا الاعلى **Super - ego** فيقوم بدور الرقيب على الهو ، ويكبح جماحه ، ليوازن تصرفاته مع ما يمكن ان يتقبله الناس .

وهذه الاضاءة الجديدة من فرويد للنفس الانسانية مكنت كاتب الرواية الحديثة من ان يملأ روايته بالايحاءات التي تلقي الضوء على مثل هذا الصراع بين هذه المستويات . علاوة على ذلك فإن تفسير فرويد لكثير من رموز الاعمال الادبية القديمة والمعاصرة اعطى الانطباع بأن الرمز والصورة الادبية لا يمكن ان يعتبر بمعنى واحد بل يمكن ان يعطيا المعنى المعروف مثلما هو الحال في التصرفات الصادرة عن اللا وعي او الرؤى . الى جانب ان تأويل مجموعة من الرموز يمكن ان يؤدي الى تحديد وظيفة العمل الفني . وفي ضوء ذلك تمت دراسة الكثير من الموضوعات الجنسية في الادب الفرنسي ، والروايات الانجليزية لاستخراج دلالات ومعطيات ذات علاقة بالغرائز .

وتوجهت الانظار الى الرأي القائل بأن اعمال جويس ولورنس وهكسلي وحتى كونراد تخفي وراءها موقفاً من الدافع الجنسي لدى الكاتب .

أما يونغ فقد خالف فرويد في هذا التفسير الذي يجعل من الحضارة الغربية محصلة للكبت الجنسي . وذهب الى الحديث عن شيء آخر هو اللاوعي الجماعي بدلاً من تركيز فرويد على اللاوعي الفردي .

وفي رأيه ان هذا اللاوعي يرثه الطفل عن ثقافة وسطه الاجتماعي ، ونستطيع ان نكتشف اصوله في الاساطير . وعلى ذلك فالانسان الحديث يتصل بالانسان القديم عبر رباط حضاري . وعلى الكاتب الحديث ان يتناول هذه الاصول ويعيد انتاجها في ضوء تجربته الجديدة . بحيث تبرز هذه العلاقة واضحة واكيدة . ومثل هذه الاساطير التي تشكل اضافة قديمة على ثقافتنا المعاصرة تسمح لعناصر كثيرة من التاريخ بالمرور الينا عبر الكاتب الروائي . واستعمال الاساطير شيء ينشىء علاقة بين الافكار والاشخاص في إطار عملي جاهز يستعيره الروائي الحديث وما عليه الا ان يسكب فيه عناصر عمله الجديد .

ومن ابرز الذين استخدموا الاسطورة جيمس جويس الذي بنى روايته (يوليسيس) على اسطورة مأخوذة من الاودسا لهو ميروس . فرحلة بلوم عبر مدينة دبلن تشبه رحلة اودسيوس عبر البحر عائداً من حرب طروادة ، واحساس ستيفن ديدالوس بالضياع وهو ينتقل في شوارع دبلن تشبه حيرة تليماك وهو يبحث عن والده . والثقة التي كانت تتميز بها زوجة اودسيوس «بنيلوب» تناظر الثقة التي تتمتع بها موالي في رواية جويس .

فالكاتب الانجليزي المعاصر استطاع بماليه من قدرة على السخرية ، والفكاهة ، والعبقرية ، ان يبدع ملحمة عصرية ، جديدة هي (الاودسا) التي تخاطبنا نحن اكثر مما كانت تخاطب اودسا هو ميروس معاصريه .

ولم يقتصر استخدام الاسطورة على جيمس جويس ، وانما ارتبط المنطق الاسطوري بالعقل الباطن لدى كثير من الكتاب المعاصرين ، فالمكتشفات الحديثة في طروادة ومصر وكريت كانت الاساس للعمل الذي قام به فريزر وتايلور وآخرين ، من اجل اعادة الانسان الى الماضي بحثاً عما يتمم به ثقافته الجديدة . ونستطيع ان نعثر على هذا المفهوم واضحاً وجلياً في روايات لورنس ، ولاسيما في روايته «النساء والحب» حينما يعثر بيركن وغودرن في احدى

المنحوتات الافريقية على مايثير فيهما الاعجاب . كما نجده واضحاً في روايته : «الرجل الذي لقي حتفه» وفي اعمال فورستر نجد الكثير من هذا التأثير بالاساطير ، ونشير الى روايته «رحلة طويلة» ، والدوس هكسلي في روايته عالم جديد شجاع حاول ان يبتدع اسطورة الانسان الحديث .

والمتتبع لهذه الظاهرة في الرواية يلاحظ ان الطبيعية **Naturalistic** استحالت في القرن العشرين الى بحث عن الانسان الطبيعي **Natural Man** ، اي ان كتابا كالذين ذكرناهم ضاقوا ذرعاً بالعالم الصناعي **Indastrialism** والثقافة المصنعة ، فأخذوا يبحثون ، بواسطة الاسطورة ، والعلم ، والتحليل السيكولوجي عن قيم شخصية جديدة لالقاء الاضواء على الانسان المعاصر ، والتعرف عليه من الداخل ، وفي اثناء ذلك حدث الانطباع بأن الرواية الانجليزية الجديدة لم تعد تتطرق الى السياسة . فأعمال كونراد ولورنس وفورستر شأنهما في ذلك شأن جورج اورويل وغراهام غرين ترفض مثل هذه الغاية للعمل الفني . ولكن اذا اخذنا السياسة من حيث هي عنصر اساسي في اهتمامات الافراد والجماعات فسنجدها بهذا المعنى ماثلة في تلك الروايات . اي ان السياسة في الرواية الحديثة تعالج بطريقة تختلف عن طريق مرديث في روايته «سيرة بيشامب» او طريقة جورج اليوت في روايتها فيلكس هولت او أعمال الروائي دزرائيلي واذا امعنا النظر في الروايات الحديثة وجدنا للماركسية اثرا بالغاً في هؤلاء الروائيين باستثناء جورج اورويل . ويبدو ان عدم وضوح البعد السياسي في هذه الروايات يرجع الى تناولها للوضع المعقد جدا الذي تمر فيه الشخصية ولو لجأ الروائيون الى تناولها وفق المنظور الماركسي للواقعية لجاءت مجردة تفتقر الى التأثير والحياة . ولاوقعتهم فيما كانوا يتهربون منه وهو (الطبيعية) بدلا من ان يغلب عليهم الطابع الرمزي . والمعروف ان الماركسية جاءت الى انجلترا بعد ان عبرت الموجة الاولى من (الطبيعية) . وعندما جاءت تأخرت قليلاً في التأثير على بعض الكتاب الذين كانوا مشدودين لعهد طويل نحو التطور الوظيفي للشخصية . وهكسلي ، دون غيره من الكتّاب ، ظل مشدوداً الى رواية الفكرة في حين غلبت على الآخرين تلك الروايات التي تنزع الى جعل الفكرة تعبّر عن نفسها من حيث هي عنصر درامي .

وفي رواياته الرئيسية عالج هكسلي وضع الانسان بصفة عامة ، ومعاناته السياسية تجاه كل شيء . ولكن الروايات الانجليزية الكثيرة التي صدرت في مطلع القرن لم تعالج السياسة بطريقة مباشرة كأن تمجد الثورة او تدعو اليها ، ولا نستثني من ذلك رواية واحدة . ويبدو ان النظام السياسي البريطاني المستقر له اثره في عدم توجه الرواية لهذه الموضوعات ، الامر الذي اختلف فيه عن الرواية الفرنسية او الرواية الروسية . علاوة على ذلك فإن تركيز الروائي الحديث ، والحاجة على تصوير المشاعر ، بدلاً من الافكار ، قد يكون له اثره في انصراف الكاتب عن الطروحات السياسية المباشرة . وفي الوقت الذي يظهر فيه النموذج السياسي ـ مباشرة ـ كما هو الحال في رواية هكسلي **Point Counter** ممثلا بشخصية الفاشي وبلي فإن شخصية الكاتب نفسه تضمحل وتتلاشى عبر المخطط العام للنص .

■ مؤثرات من الفنون الاخرى :

ومن اجل الايحاء بالجوانب المعقدة من الحياة يلجأ الكاتب الحديث في بناء روايته الى انظمة جديدة في التكنيك . وقد يكون القسم الاكبر من الوسائل المستخدمة مقتبسة بطريقة مباشرة من الفنون الاخرى . والقارىء يستطيع ان يعثر على ملامح من فن الصور المتحركة والموسيقى . بل يلاحظ ماهو ابعد من ذلك ، وهو ان فن الرواية بدأ يستفيد من التطورات المستجدة في عالم الموسيقى سواء فيما يتعلق بالتآلف الهارموني او الايقاع او ارتفاع النغمات ... الخ والملحوظ ان الرواية والسينما يتبادلان التأثير فيما بينهما . فعلى سبيل المثال نجد احدث الاساليب في الرواية ، مثل تيار الوعي اصبح يرتبط ارتباطاً اكبر بالسينما ، ويتجلى ذلك من خلال القطع والاسترجاع **Cut - back** والمونتاج ، والمزج ، **dissolve**ففي استعمال المونتاج يعثر المرء على شكل شبيه جدا بما يسمى المنولوج الداخلي في الروايات . **Interior monologue** بحيث يتحد الماضي والحاضر في صورة واحدة تسلط عليها الاضواء بحيث تبدو آنية . وأما الاسترجاع الذي يتسم به الفيلم **Flashback** فقد اصبح الآن محور العمل الروائي . وثمة اساليب اخرى اخذتها الرواية من الصنعة السينمائية كاللقطات المقربة **Close - Up** واللقطات الخاطفة **Speed - up** ، وكذلك تكبير الشيء او تصغيره . ويبدو واضحاً لكل انسان ان الرواية تأثرت بفن السينما اكثر من اي فنّ اخر ، وهي مع ذلك فن كثير الحساسية ، وقابل للامتصاص انواع الفنون الاخرى . ولا نعجب اذا قيل ان التكعيبية **Cubism** والتعبيرية **exbression-ism** وحتى السوريالية **Surrealism**في الفنون التشكيلية والتعبيرات الجذرية في الموسيقى ، اثرت بدورها على الرواية وليس مصادفة ان يبزغ نجم بيكاسو وباراك وسترافنسكي صاحب مقطوعة «طقوس الربيع» في الوقت الذي كان جويس يكتب روايته «صورة الفنان ...».

وفي عام ١٩١٠ اقام سيزان ، وفان كوخ ، وبيكاسو ، وماتيس ، معارض لهم في لندن ، تعلن الخروج على الانطباعية **Impressionism** في الفن ، وفي هذا الوقت كان ارنولد سكونبرغ يعلن الخروج على فاجنر والثورة على النظام الاثني عشري للموسيقى .

في حين ان كونراد كان مشغولا بتخليص الرواية من طابعها القديم ، والاتجاه بخطى ثورية لابتكار رواية جديدة . اما جويس فقد شرع يلقي ظلاله الثورية الجديدة على الفن القصصي . وفي الشعر كانت مدرسة التصويريين **Imaginism** تعد نفسها للخروج على التقاليد الشعرية الموروثة من القرن التاسع عشر وكتب ق . س . اليوت قصيدته المشهورة : «اغنية العاشق الفرد بروفرك» . وشرع بيش في كتابة القصيدة المضادة لشعر القرن التاسع عشر من حيث الالفاظ والاوزان والايقاعات ، فيما اخذ لورنس يسدل الستار على مفاهيم الحب السائدة في القرن الماضي .

وهذا كله يشير الى انطباع واحد وهو ان الكاتب الحديث بدأ يخلص لتجاربه الفردية ، ويضعها في مواجهة التراث والتقاليد . واذا كانت الانطباعية ، والطبيعية ، مدرستين تكرسان التقاليد فان كلا من التعبيرية والرمزية تركزان على دور الفرد فحسب . وزاد على ذلك الكاتب الحديث بأن تخلى عن مراعاة العلاقة التي تصله بقرائه . ولجأ الى خلق شخصية جديدة : راوية ، **Narrator** ، او متحدث ما ينوب عنه في مواجهة القراء والافضاء إليهم باسراره .

ومن امثلة ذلك شخصية مارلو التي ابتدعها كونراد (وهو اسم لبحار قديم ظهر في العصور الوسطى) . وابتكار شخصية الراوي ابتكار ليس بجديد ، فهي طريقة قديمة في السرد ولكن الكاتب استخدمها بدلالات جديدة . واصبحت هذه الشخصية الجديدة تلعب دوراً كالذي تلعبه الشخصية في الشعر الدرامي . وهي تمكن الكاتب المبدع من تحريك حبكة الرواية وتطويرها دون ان يحس القارىء بأن هذه المجريات تتم بتدخل الكاتب .

وكونراد الذي لم يكن عبدا لتقاليد المدرسة الواقعية اراد ان يستعمل تكنيك تيار الوعي من خلال الراوي والقاء المزيد من الضوء على الحياة الداخلية للاشخاص باطلاق التداعيات ذات التفصيلات الدقيقة . والراوي يمرر مثل هذه التداعيات بحيث تترك في القراء الانطباعات بان هذا الذي يتلقو نه شيء حقيقي ، فيتأثرون به ابلغ التأثير . ومن خلال الراوي يستطيع الكاتب ان يمتلك مستويات كثيرة للواقع ، احدها عبر الصلة بين المبدع والراوي ، والشخصيات الاخرى ، وبين المؤلف نفسه والشخصيات ، واخيرا عبر العلاقة بين هذه المستويات جميعاً والقارىء .

واستخدام الراوي في الرواية الحديثة ، او الحكواتي ، الذي يواجه مواقف شديدة التعقيد في الغالب من العناصر الاثيرة جدا الى الكاتب الجديد . وقد كان الكاتب في عصر الرواية الفيكتورية يطيل في وصف المشهد القصصي ، او وصف المشاهد الحرجة التي يعرض لها البطل ، وهذا كان يتطلب منه ان يبذل جهداً كبيراً لبعث التشويق الذي قد تهدده رتابة السرد ، او الوصف الميلودرامي . اي ان الكاتب كان مضطراً لوصف هذه المشاهد بدلا من استحضارها ، في حين ان الراوي في الرواية الحديثة يتحرك ضمن هذه المشاهد او المواقف فاذا طغت عليها رتابة السرد مثلا ، او الوصف الميلودرامي ، فان هذا يبدو للقارىء جزءاً من صفات الراوي نفسه او الحكواتي وليس من الكاتب . والراوي فوق ذلك يمنح الكاتب المبدع مرونة قصوى من حيث التحرك بين وصف المشاهد وادارة الحوار بين الاشخاص ، من غير ان يبدو مراسلا صحفياً يقدم تقريرا حول الحدث . وهذا شيء يخلص الرواية من الرتابة فضلاً عن كونه يعطي الفرصة للكاتب ليكتب وفق ايقاع يسيطر عليه ، ووفق علاقات يحددها هو مع الاشخاص ، والمواقف ، والمضامين المطروحة ، وبعبارة وجيزة : فإن الراوي جاء من اجل ان يحرر الكاتب . وان يطلق يده في الكتابة بطرائق عديدة بعد ان كانت الطريقة واحدة .

اما تيار الوعي **Stream - Of - Cousciousness** فان استخدامه بطرق كثيرة سهل على الكاتب استخدام الراوي . وذلك لأن تيار الوعي او المنولوج الداخلي ، اصبحا نوعاً من السرد الذي يطلقه المؤلف ليؤكد ان شخصية الراوي ليست شخصية منفصلة عنه وعنها . وعندما يفرج ليوبولد بلوم عن ذكرياته وتداعياته وخواطره التي تمثل منولوجه الداخلي نلاحظ ان مثل هذا السرد الذي ينصب على شخصية بلوم ليس بعيداً عن شخصية جويس . وهذا ينطبق على سبتمس في رواية السيدة دالوي لفرجينيا وولف . وفي هذه الحالات يصبح السرد تجسيداً لتداعيات الشخصية الحرة مثلما هو تجسيد لخواطر جويس وفرجينيا وولف . وبهذا التكنيك استطاع الكاتب الحديث ان يقطع شوطاً ابعد مما قطع ثاكري او غيره من كتاب القرن الماضي في تصوير دخائل الاشخاص بعمق .

ولكي يقدم الكاتب الروائي الحديث وجهة نظره الموضوعية ، وغير الشخصية ، فانه يلجأ الى خلق عالمه المصغر الخاص ، ويحاول ان يقتنع هو نفسه قبل غيره من ان هذا العالم عالم حقيقي ، وقد تم خلقه ببراعة على حد تعبير جون الذي ينبغي الا لاننساه . وهو في الوقت الذي يستخدم المستويات العديدة للزمان يحاول ان ينقل عمله الروائي بالرموز والصور وتحليله الشخصي للابطال ، ومركز الراوي . ولعبة الاحداث ، والتكرارات التي تؤكد على المضمون ، ورسم الاشخاص ، والسعي من اجل اقامة بناء ايقاعي من هذه العناصر الكثيرة المتعددة التي يستحيل تواجدها معاً في عالم آخر عدا العالم الفني الذي يخلقه الروائي .

والقسم الاكبر من كتّاب الرواية الحديثة البارزين في انجلترا يرفضون ان تكون الرواية مجرد سرد قصصي تمثل فيه شخصية الكاتب مركز الاضواء ، فليس الهدف من

الرواية ان تحتضن القارىء بحيث ينسى العالم الخارجي وانما الهدف منها ان تفتح ابصاره على الحياة . واذا كان فيلدغ يشعر القارىء دائماً بأن توم جونز بطل روايته التي تحمل هذا العنوان بطل من ابداعه هو ، وليس رجلاً يمكن ان يكون له وجود حقيقي في الحياة ، فإن الكتاب الذين جاءوا بعده ، في القرن التاسع عشر ، قد تأثروا بطريقته هذه ، واقتفوا آثاره .

وبظهور الرمزية ازداد انفصال الكتاب الروائيين عن هذه الطريقة ، ولم تعد الحياة في نظرهم تلك التي تقع خارج النص الروائي ، وانما هي حياة تتشكل خلال العمل الروائي وتتمدد على مساحات جديدة من المعرفة والاحاسيس المفعمة بالرغبة الشديدة لجعل الرواية مطبوعة بطابع الحياة اليومية . ولهذا اصبح الكاتب مطالباً بانتهاج اساليب جديدة لاستحضاره مادة القصص ... وهذه الوضعية دمغت الكاتب الحديث بالطابع التجريبي وجعلت الرواية الحديثة تبدو مختلفة كثيراً ، وصعبة كثيراً ، وبعيدة عن الواقع .

ويبدو البعد عن الواقع في هذه الروايات عن سابق تصميم ، اما الصعوبات التي تواجه القارىء فهي من ذلك الذي نجده في كل عمل ابداعي اصيل Original ، وأما الخبرة والاختلاف فمنشأهما هذا العالم المتغير الذي تمتاز به الرواية ، والذي يتصف بأختفاء المفاهيم والقيم الموروثة . وفي أسوأ الاحوال كانت للرواية الانجليزية الحديثة شخصياتها الكبيرة ، ومشاعرها المثيرة ، ومضامينها القوية الجيدة ، حتى يمكن ان تقارن بتلك التي عرفت بها الروايات العظيمة في القرن الماضي . وهي تجمع بين مزايا الكوميديا والمأساة ومالهما من جاذبية .

وباعمال جويس ولورنس وكونراد استطاعت الرواية الحديثة ان تحتل مكانة جيدة في السياق التاريخي تشهد بأهميته الشواهد القائمة الى الآن . اما نورستر وفرجينيا وولف وهكسلي فبالرغم من انهم لم يتبوأوا المكانة التي احتلها الثلاثة السابقون فان اعمالهم تجد الاقبال الذي وجدته الاعمال الاخرى الجيدة في القرون التي ظهرت فيها .

الهوامش

* حذف المترجم المقاطع الشعرية لصعوبة نقلها الى العربية مع الاحتفاظ بما فيها من ايحاء وموسيقى .

(١) نظرية الكم هي النظرية التي تقول بأن عملية ابتعاث او امتصاص الطاقة من قبل الجسيمات الذرية لا تكون على نحو متواصل بل على مراحل يفقد فيها الجسيم او يكتسب

مقدار يدعى (كم) .

* مصدر المقالة :

Areaders' Gwide to Great Twentitieth Century English Noveles, Thames and Hadson, London, 1973. pp. 3 -41

ايقاع بلا طائل

● علي الطائي

أوقاتٌ ليست حولي
كهواء الغرفةْ
أو وجهي كلَّ صباحٍ في المرآةْ

قد يُحضِرُها ،
في الليلِ نباحُ ناءٍ ،
في أطرفِ مدينةْ ـ
حُسْنُ نساءٍ بثيابٍ بيتيَّةْ
ما بعدَ الظُّهرِ يثرثرنَ عن العاشق والمعشوقِ ،
وعن ذَهَبٍ وزفافْ
قد يبعثُها ، ـ
قد يُطلقُها عطرٌ يتجوَّلُ في حفلٍ باذخْ ـ
ماءٌ يرشَحُ من سقفِ الغرفة في ليلٍ ماطرْ
قد يدفعُها نحو الرأسِ المترقِّبْ
أو يُوقظُها حَيٌّ في النومِ يغطُّ ، وأضواءٌ
قانعةٌ بأزقَّةْ
أو أصواتٌ تزفرُها سيّاراتُ الشحنْ
في منتصَفِ الليلِ وقبلَ الفجرْ ـ
قد تُطلقُها ظلمةُ دارٍ واسعةٍ مهجورةْ
أو رنَّاتُ صدىً تُكُناتٍ ،
بعد إجازاتِ جنودْ ـ
قد تطلَّعُ من نومِ عذارىً ،
فوق سطوحٍ في سَحَرٍ صيفيٍّ باردْ
أو ألمحُها في جَوقةِ فلاحينَ افترشوا بهوَ محطةْ
باتوا ينتظرون قطارَ الفجرْ
ويعبُّونَ دخاناً وأقاويلْ ـ
موسيقيٌّ يجلسُ في شُرفةْ
قد يُوصِلُها وهو يدندنُ لحناً شرقياً
أو تطردُها ليلاً أصواتٌ غامضةٌ
تهبطُ من سُلَّمِ بيتِ الجارِ الغائبْ ـ
في ـ فصلِ ليالٍ ـ عن حُورياتٍ في نهرٍ
يسبحنَ ، يمرُّ ببستانٍ لليمونِ وأشجارِ التفاحْ
قد أتبيَّنُها ، أو قد يأتيني
بصداها ليلٌ ويمرُّ بلا طائلْ
في إثْرِ ليالٍ شتى عَبَرتْ ـ
نحن هنا لا نملكُ أيَّ ثناءٍ
لا للوقتِ العابرِ أو للمقبلْ
ما دُمنا بينَ سلالـمَ ،
منها نهبطُ أو نتسلقُ طولَ اليومْ.

لوحة صيف

ليلي بروميت

ترجمة : لطيف ناصر حسين

ليلي بروميت (ولدت عام ١٩٢٢) وهي ابنة استاذ للرسم. ورثت موهبة ابيها وتخرجت في (مدرسة تالين للفنون التطبيقية) عام ١٩٤٠ ، رحلت اثناء الحرب الى تاتاريا حيث عملت في مزرعة جماعية وعلمت الرسم والتصميم في مدرسة محلية. طيلة الحصار عام ١٩٤٣ ، كانت في لينينغراد ، حيث اسهمت بإعداد برامج اذاعية لوطنها استونيا ، وتحت الاحتلال الفاشستي عادت الى موطنها عندما وضعت الحرب اوزارها. اول قصة لليلي بروميت (تابعو الفن المقدس) ظهرت عام ١٩٥٥. ثم اعقبتها مجاميع قصصية ، تتالق قصصها بمرحها الخفيف ، وقد تُرجم الكثير منها الى اللغة الروسية وغيرها من اللغات.

— ١ —

اختفت الحافلة خلف مُنعطف في الطريق ، تاركة اثراً من غبار يلتف صاعداً نحو السماء . اجمات من زهور حمراء غامقة كانت متفتحة على جانبي الطريق. نما العرعر فوق السهل وقرب البحر حيث نبات السرخس.

جذب الشاب ساقاً من العشب واتجه نحو القرية.

بقرات ببطون منتفخة كانت تمشي مجهدة صوب القرية ، باحثة بلهفة عن اي نصل من العشب. ابتعد كبش عن الخراف المحتشدة ، ومرغ انفه بيد الغريب ثم استمر في طريقه.

اوقف الشاب فتاة راعية. كانت ترتدي ملابس فضفاضة ، وكان شعرها مشدوداً على شكل ذيل الحصان.

— يا له من متسول. قالت الفتاة وهي تنظر للكبش.

— لقد افسده صبيان الحانوت.

فتساءل الغريب :

— هل تستطيعين ان تخبريني عن مكان بيت ماتيلدا ؟

— بيت ماتيلدا ؟

— اجل.

فقالت بغموض وقد تفحصت الشاب ملياً ثم قهقهت :

— اوه ، ثم عبست فجاة وانطلقت مسرعة. التمعت قدماها فوق الطريق الصخري ، وتارجحت ضفيرة ذيل الحصان الى اعلى واسفل. دلفت الأبقار الى داخل حقل للبطاطا فصاحت الفتاة موبخة وطردتها من الحقل. ثم استدارت نحو الغريب لوحت له بيدها وصاحت :

— انه البيت الأزرق !

تنتصب القرية عند منعطف صغير من الخليج ، ويبدو

البحر الهادىء مثل بحيرة مختفية بين اشجار كبيرة ، ويمكن رؤية الشاطىء الآخر بمنتهى الوضوح. تمتد على جانبي الشارع اشجار البتولا والدردار واشجار الغبيراء والبيوت الخشبية. ثمة شرفات لبعض البيوت تواجه البحر ، بينما يواجه البعض الآخر الطريق. في كل بقعة ثمة اشجار تفاح ، صفوف من البطاطا ، نبات الفلوكس وازهار الدالية. وعند كل بوابة كان هناك حيوانات هجينة بذيول متدلية تمثل مخلوقات قوية واخرى ضعيفة.

كان الباب المؤدي الى البيت الأزرق مغلقاً. اقتعد الغريب مقعداً قرب الجدار ، اشعل سيجارة وراقب البحر ، كان في ضوء المساء الأخير صامتاً وشاحباً ، يميل الى البياض تقريباً. كان ثمة فراشات تحوم حول العشب وذباب يطن بين صخور الشاطىء الدافئة ، ونبات نجمة الصباح يطلع راساً من بين الرمل الرطب والطحالب ويتسلق نبات القراص ليلف نفسه حول السياج الوتدي. أزهار داليا قرنفلية كبيرة ، كبيرة وقرنفلية الى حد تبدو فيه اصطناعية تكاد تلامس السقف...

وبعدئذ...

جاءت المراة العجوز وهي تحمل وعاء لرش الماء واداة لجمع الأعشاب. كانت صامتة الخطى ترتدي شالاً حريرياً ، ولها وجه نحيف وفم حزين ، لكن عينيها ودودتان.

امتص الشاب سيجارته ونهض ليحييها :

ــ قالوا بان لديك غرفة للايجار.

ــ لدي بيت كامل للايجار ، اجابت.

ــ اسمي لويجي توما بويج ، قال الشاب وهو ينحني ، واضاف :

ــ انني طالب.

ــ الجميع يدعونني ماتيلدا. تستطيع مناداتي ماتيلدا ايضاً.

وضعت اداة جمع الأعشاب تحت شجيرة قرب المقعد وكذلك وعاء رش الماء الى جانبها. ثم فكت عقدة في منديلها واخرجت مفتاحاً وفتحت الباب. قالت :

ــ لقد كنت في المقبرة ، فانا اكره القبور غير المعتنى بها.

ــ ٢ ــ

طلبت من الشاب ان ينتظر في الردهة حتى تعد له غرفته وتسوي السرير. ثم ارتدت فوطة وبدات بتنظيف البيت بهمة ونشاط.

ــ تستطيع احضار حاجياتك الآن.

ــ كل ما معي هو هذه المحفظة الجلدية الصغيرة وصندوق الرسم.

ــ محفظة جلدية فقط ؟ قالت ماتيلدا غير مصدقة.

ــ لا احتاج الكثير ، وفوق كل شيء ، فهو فصل الصيف.

بدا عليه الارتياح لفكرة ان لا شيء يرهقه عدا محفظة جلدية.

جلس الشاب وشبك يديه فوق ركبتيه مثل طفل لن يمس شيئاً دون اذن. ثم طافت عيناه بكل شيء : يعُدد الملابس المحيوكة فوق المناضد ، الكنبة والكراسي ذات الأذرع. باللوحتين اللتين تمثل إحداهما حطام سفينة والأخرى باقة ورد ، باواني السرخس الزنبقي والبيانو الكبير العتيق.

ــ هل تعزفين ؟ سال ماتيلدا عندما ظهرت على العتبة وهي تحمل وسادتين.

ــ انا ، اوه كلا ، الآنسة آمورا اعتادت العزف.

ــ هل تعزف جيداً ؟

ــ لست انا التي تحكم ، ولكنها كانت تتمرن دائماً.

نهض لانه لاحظ شيئاً يحتاج الى معاينة قريبة. كانت سفينة ذات شراع كامل داخل قنينة.

ــ هذه قطعة رائعة. فهزت ماتيلدا راسها وقالت :

ــ انها سفينة السيد آسور (الطائر الأزرق)

وبعد ان حدق بالقنينة لفترة من الوقت ، قالت :

ــ غرفتك جاهزة الآن.

قادته ، فاتحة له الباب ، ملأ البحر كل النافذة ، بحر المساء الأبيض ، دفع لويجي الكرسي الهزاز وقال باعجاب :

ــ هذا مدهش.

ــ هذه افضل غرفة في البيت ، انها غرفة آمورا.

ــ هل هذه هي ؟

كانت هناك صورة فوتوغرافية كبيرة باهتة اللون فوق الجدار. صورة لفتاة بعينين زرقاوين ، وشفتين رفيعتين ، ذات شعر مجعد في ثياب بحارة.

ــ لقد ماتت ، قالت ماتيلدا.

مضى وقت طويل على مغادرة ماتيلدا للغرفة ، لكن لويجي ظل واقفاً قرب النافذة محدقاً بالبحر. وعلى اية حال فقد زال افتتانه لبقائه وحيداً في الغرفة الصغيرة ، دس حقيبته الجلدية تحت الفراش وقرر ان يلقي نظرة على القرية.

كان المساء هادئاً ندياً. يغسل الصبية اقدامهم في البحر ، ونسوة بشفاه وأياد زرقاء كن يقطفن ثمار العليق يعدن من الغابات. توقف لويجي ليشعل سيجارة ، مرت الراعية فاستدارت وقالت :

— حسناً ، هل اهتديت الى البيت الأزرق ؟

— اجل.

كانت ترتدي ثوباً وذراعاها عاريتين.

— تبدين اجمل هكذا.

— ماذا ؟

— في الثوب.

— لا تتجاسر وتنظر لي بهذه الطريقة. قالت الفتاة المرتبكة غاضبة.

— لِمَ لا ؟

اصبحت اكثر ارتباكاً.

— هل ترغب في رؤية سينما ؟ تساءلت فجأة.

— وهل توجد سينما هنا ؟

— طبعاً.

— انني ارغب في الذهاب ، لو ارشدني احد على الطريق.

— لن تضل الطريق هنا. قالت وهزت كتفيها بلا مبالاة ، واقتطعت ورقة من شجرة ثم سارت مع الشاب.

تجلس مجموعة من الرجال ويضطجع بعضهم فوق العشب ، مستمتعين بمساء السبت. تنتقل بينهم قنينة ووقف كبش في وسط المجموعة مطالباً بحصته.

— هل تتذكره ؟

— مَنْ ؟

— الكبش الذي شاهدته اليوم. لقد جاءوا به من مزرعة الولاية لتحسين النسل. ولكن كما تعلم..

— قد كان ينطح القنينة.

— اجل.

استمرا في طريقهما ، يضحكان ويترددان لأنه لم يكن ثمة طريق يتحدثان عنه ، إنما خليط من الصخور والحجارة يقود الى نادي القرية. ترتعش أشجار البتولا المستقيمة السامقة من الجهد الذي تبذله للامساك بالقمر الشاحب.

— اليس المنظر جميلاً هنا ؟ قالت الفتاة.

— لم تتح لي الفرصة لالقاء نظرة لحد الآن.

— تمتلك قريتنا روحاً شاعرية. وعندما تعيش لفترة من الزمن هنا ، ستعرف ما الذي اعنيه.

— البحر هو الذي جاء بي الى هنا ، وذاك ما يعنيني اكثر من سواه.

— اكثر من الناس ؟

اجتازا امراتين تتبادلان الحديث من وراء سياج. تبدو إحداهما وكانها جاءت من سقيفة الأبقار تواً ، اما الأخرى فكان لديها ملء فوطة من البازلاء.

— اتذهبان الى السينما مبكرين ؟ تساءلت المراة التي تحمل البازلاء وثمة ابتسامة مكتومة على وجهها عندما نظرت نحو الغريب وكانت شديدة التوق لمعرفة مَنْ يكون. لكن كل ما قالته كان :

— هل الفلم جيد ؟

كان النادي مزدحماً لكن الأبواب المؤدية الى الصالة كانت مغلقة. لأن عامل السينما لم يحضر بعد. كان بعض الفتية يلعبون كرة المنضدة ، والفتيات يتبادلن الأحاديث الخافتة. كن يرتدين أجمل الثياب وقد مشطن بعناية ويتضاحكن برقة.

— اين الصيادون ؟ تساءل لويجي.

— هنالك شحة في الأسماك. اوضحت الفتاة.

— ليس ثمة شحة منذ زمن طويل. لقد نالوا نصيبهم ، وها هو المال ينثال عليهم.

— ارى بانك فتاة عملية جداً.

— وماذا اعتقدت ؟ بدت غاضبة ، ثم قالت :

— ها انت تعرف الطريق ، واتمنى ان تقضي وقتاً طيباً !

— انتظري ! وامسك بيدها. انني لا ارغب في البقاء هنا وحيداً.

— لم تعد طفلاً.

— لكنني احب ان اكون كذلك حتى استطيع الامساك بيدك.

— من المؤكد بانك لا تريد مني اصطحابك الى البيت عندما يحل الظلام ؟

— لن اعترض.

فضحكت وقالت :

ــ ما اسمك ؟

ــ لويجي. وانتِ ؟

ــ هيدي.

ساعرف في الأقل ماذا اناديك به الآن عندما افكر بك.

ــ وماذا كنت تدعونني حتى الآن ؟

ــ الفتاة ذات القطيع.

ــ وما الخطا في ذلك ؟

ــ انها تسمية طويلة جداً. وقال محاولاً الخروج من الموضوع :

ــ ما هو ؟

ــ اسمك.

ــ لقد اسمتني جدتي ، ولقد أسمت كل احفادها.

ــ وكم لديها ؟

ــ الكثير ! كانت جدتي تقول دائماً بان السيد آسور لم يكن ملك الشاطيء ، إنما هي ، افقر النساء واغناهن. كان لديها اربعة عشر طفلاً ، لكنك لا تستطيع عد ما لديها من الاحفاد.

ــ حسناً !

ــ بامانة.

ــ ٤ ــ

فك عامل السينما البدين القصير بعض الأسلاك وحمل الآلة الى النادي ، بينما لحقت به مجموعة من الفتيان مترقبين. وعندما تم كل شيء جلس قرب الباب لبيع التذاكر ، فازدحم الجميع الى الداخل لاحتلال مقاعدهم المفضلة. وعندما استقر الكل في مقاعدهم ، اطفأ العامل الأنوار.

كان جو السينما الداخلي المعروف مسلياً بالشاشة البيضاء الواسعة التي تتطلع نحوها كل العيون. ويتمنى المرء ان يرى شيئاً جيداً ، شيئاً قد يترك ذكريات حلوة خلال اماسي الخريف الطويلة العاصفة الحالكة.

اراد لويجي ان يتناول يد الفتاة. فهمست بغضب :

ــ اش.. ش.

انقطع الفلم عدة مرات ، مرتين عند استبدال البكرات وأخرى لأسباب غير معروفة. مرة مات أثر الصوت ، فاخذ الممثلون يفتحون افواههم ويغلقونها مثل أسماك ملقاة على الشاطيء.

أُنيرت الأضواء ، فضرب الفتيان الأرض باقدامهم واخذوا بالصفير ، وصرخت امراة عجوز تدعى (جوولا) بالجميع ان يسمعوا

ــ اخرق !

قفز عامل السينما الى المنصة :

ــ انه المحرك ، كما تعلمون ، لقد انكسر شيء ما ، اوضح قائلاً ، واضاف :

ــ عليكم الانتظار بضع دقائق ، ثم اختفى نصف ساعة.

ــ لقد ذهب لتشحيم المحرك. قال احدهم وهو يضحك بصوت خافت.

ضحك الجميع. لكن العجوز جوولا كانت ساخطة تماماً ، تصور ، ان الفلم توقف وسط قُبلة تماماً !

ــ لقد فعل ذلك لغاية ، فقد تخلت عنه صديقته وهي تعرف بالتاكيد ما تفعل. فهذا الفتى لن يستطيع ان يجعل المحرك يعمل دون تشحيم ، قالت جوولا بصوت عال. فضحك الجميع مرة اخرى.

ــ سيكون زوجاً جيداً ! فهو وذلك الكبش سكيران.

عاد العامل اخيراً ، بعد ان عبث بالكاميرا ، اعتلى المنصة ثانية واعلن :

ــ ما تزال لا تعمل.

غادر الناس النادي ، سائرين راساً في المساء. لم يكونوا غاضبين ، لكن ذلك لم يكن نوعاً من عدم الحاجة او عدم الرغبة في السينما. فقد كانوا دائماً هكذا ، سهلي الذهاب ، أناس الساحل طيبي القلب ، وكان ذلك الشيطان ، عامل السينما يعرف ذلك.

ترتطم الأمواج بلطف على الشاطيء ، وصيحات نوارس غير مرئية تملأ الهواء. وعندما سارا فوق الممر الصخري سمحت هيدي للويجي بامساك يدها.

ــ مَنْ هذا الفتى الذي يسير معك ؟ تساءلت جوولا العجوز عندما لحقت بهما.

ــ اوه ، انه من بيت ماتيلدا. اضافت قائلة بازدراء.

ــ هل ثمة قرابة بين ماتيلدا والسيد آسور ؟ تساءل لويجي عندما وصلا امام البيت الأزرق.

ــ انها واحدة من خدمه ، لقد بقيت للاعتناء بالبيت.

ــ مَنْ تلك السيدة العجوز ؟ قال لويجي مشيراً وراء جوولا :

ــ انها جدتي.

— ٥ —

أمضى لويجي الأسبوع التالي بالذهاب الى البحر مع الصيادين ومتجولاً هنا وهناك على الساحل مع صندوق الرسم. كان يبحث عن امتدادات فسيحة تذروها الرياح ، وأمواج شاهقة ، عن منحدرات صخرية وأشجار صنوبر مواجهة للريح.

ثارت عاصفة لمدة يومين ، ممزقة الأشجار ومطيحة بالأسيجة.

— لهذا السبب كانت النوارس تصيح فوق الغابة ، قالت ماتيلدا.

— وهل هذه علامة على العاصفة ؟

— طبعاً.

— لقد رايت نورساً محلقاً فوق حقل بطاطا ، متجهاً نحو الغابات. كان يضحك ، كنت اسمعه يصيح ها — ها — ها ثلاث مرات ، ثلاث مرات بالضبط. وكان يبدو نوعاً من السخرية او الهجاء. هل تستطيعين تفسير ذلك ؟ وبعد يومين كان يطير نحو الغابات مرة اخرى ويضحك. فما الذي يعنيه ذلك ؟

تاملت ماتيلدا هذا لحظة :

— لا اعلم.

برغم العاصفة ، كان مجموعة من الأولاد يتراكضون مثل ماعز جبلي فوق صخور الجلمود أمام بيت ماتيلدا. كانوا يلعبون لعبة حراس الحدود وهم يتعقبون الجاسوس. ملأت أصوات اطلاق النارات — تات — تات البيت الأزرق ، ثم كان هنالك أصوات اعادة ملء البنادق زيب — زيب وأصوات الاطلاقات مرة أخرى.

— انت ميت ! استمر يا اولو ، اسقط ، صاح احدهم : الا ترى الدماء وهي تنساب من عنقك ؟

— لماذا يحدث هذا دائماً ؟ تساءل الصبي ، انه دوري هذه المرة.

وقفت ماتيلدا الى جانب النافذة وتأوهت. كان ثمة حسد في تلك الحسرة ، حقاً ، كان الساحل كله يمتلىء بصراخ وصياح أولاد جوولا. استدارت نحو لويجي والغرفة :

— ما الذي تشتهيه للعشاء اليوم ؟ فليس ثمة سمك ، لم يخرج الرجال في العاصفة.

وبعد بضع ثوان اضافت :

— لقد حصل ذلك لهم من قبل. وما تزال صغيراً لمعرفة كيف كان الناس يعيشون وما كانت عليه الأشياء آنذاك..

— كيف كانوا يعيشون؟

— بأحسن حال ، اجابت مقتنعة واضافت :

— لم يشتك احدهم من الطقس آنذاك ، فأبي واحد منهم يخرج متى ما احب ، انهم يتمنون الخروج الآن ايضاً ، لكن الناس لا يمتلكون الزوارق او الشبك الخاصة بهم ، او اي شيء الآن.

— هل تملكين قارباً خاصاً بك ؟

— كلا.

— لِمَ لا ؟

— سؤال مضحك ، لانني كنت فقيرة.

في الأيام التالية قامت ماتيلدا بأعمالها عابسة ، اعتنت بالحديقة ، احضرت علف الدجاج ، كومت القش في الزريبة ، انتهت من الغسيل وكانت مرهقة كالعادة في المساء.

في يوم السبت غسلت أرضية المطبخ ، وقلبت القش المكوم ، غيرت اغطية الموائد الكثيرة ، الكنبة والقسم العلوي من البيانو ، وسقت آنية الزهور ثم جلست لتحيك غطاءً زاهياً كبيراً.

— انه جميل ، قال لويجي ، فابتسمت ماتيلدا :

— انني لا امتلك وقتاً بالفعل للخياطة ، فقد امضيت الشتاء الماضي أجمع الصوف للمزرعة الجماعية. ستة كيلوات تقريباً. فانا احتاج النقود للعناية بالمنزل والمحافظة عليه.

— هل انت عضو في المزرعة الجماعية ؟

— انا محالة على التقاعد.

عندما خرج لويجي للنزهة ذلك المساء كانت ماتيلدا تعمل في الحديقة. فنادته وأخبرته بان قداساً سيقام في كنيسة المقبرة في اليوم التالي ودعته لمرافقتها ، لأن الكنيسة كانت قديمة ، والكثيرين يجدونها ممتعة ، فوعدها لويجي بالحضور.

— ٦ —

كان التفاح يتساقط من الأشجار قبل ان ينضج ، وقد أتلفته الديدان ، وصغار طيور السنونو المرهقة من طيرانها المنفرد الأول ، كانت تستريح على أسلاك التلغراف ، والبط الصائت يحلق باتجاه البحر. هكذا كان صباح الأحد الذي أهتمت فيه ماتيلدا بملابسها من أجل الكنيسة.

ــ تبدين رائعة اليوم. قال لويجي.

ــ مضى على هذه البلوزة زمن طويل ، فقد اعطتني إياها سيدتي عند تثبيت عماد الآنسة آمورا.

ــ كان ذلك منتهى الكرم منها. كانت السخرية واضحة.

ــ اوه ، أجل ! كانت كريمة جداً. قالت ماتيلدا سعيدة واضافت :

ــ كل عيد ميلاد تجعلنا نخبز الكعك والخبز ، ونصنع السجق و (الهيدشيز) وتقدم الكعك احساناً . وكانت تقول دائماً : لقد اعطاني الرب ، وانا اعطي الفقراء.

حقاً إذا لم يكن الفقراء ، فمن يأكل خبز الاغنياء ؟.

ملأت ماتيلدا سلة بأزهار البنفسج التي جمعتها للتو والتقطت كبار أزهار الداليا. ثم وضعت شالها الحريري الأسود وأغلقت الباب ، فقال لويجي :

ــ الجميع هنا يتركون نوافذهم وابوابهم مفتوحة ، الا تثقين بجيرانك ؟

ــ لا اقصد ذلك. فلم يُسرق احد هنا. قالت متضايقة.

سارا جنباً الى جنب منحدرين على الطريق المشمس. على جهة منه كانت بساتين العرعر النامي ، وعلى الأخرى البحر الصيفي الأزرق.

يجتازهما الصيادون فوق دراجات هوائية . كانوا عائدين من المرتفع الرملي الذي صنعه المد والجزر ، بصيدهم الصباحي. هنأهم لويجي فشكره كل واحد منهم بالمقابل ، يمكنه ان يقسم بانهم كانوا يسخرون من المسافرين الغريبين ، بالرغم من ظهور اثر ابتسامة فوق ملامح وجوههم التي هزمها الطقس. بعدئذ كانا أكثر جدية. فقالت ماتيلدا وقد اغضبها سؤاله :

ــ عندما تكون موضع ثقة للعناية بممتلكات الآخرين ، فانك تهتم بسلامتها أكثر من اهتمامك بما تمتلك.

ــ لكن أليس البيت بيتك ؟

راقبت ماتيلدا أصحاب الدراجات الهوائية وهم يبتعدون بأحذيتهم المطاطية العالية وأجابت اخيراً دون اقتناع كبير :

ــ انه بيتي.

لم يتابع لويجي الموضوع.

كل شيء يومض بوهن في الحر ، تساقط أشجار الدوار طازجة في رائحتها اليابسة وتموتها المنخفض ، كما في الخريف.

في الربيع يشبه الساحل هناك ، كل مكان آخر من (أستونيا) اسيجة حجرية رمادية عارية تتسلقها مجاميع الليلك البيضاء كزبد البحر. كانت هذه ارض الطرق الرملية والأعشاب الناعمة ، أرض الأزهار القليلة ورياح الربيع الباردة.

ــ سيتساقط الثلج في نهاية مايس هذا العام ، قالت ماتيلدا سعيدة لعثورها على موضوع جديد للحديث . واضافت :

ــ تتفتح أشجار التفاح متاخرة ، ويزهر كرز ــ الطير بسرعة بحيث نلاحظه بصعوبة ، ثم توقفت واشارت نحو البعيد :

ــ أترى ؟ ذلك برج الكنيسة.

صف من الأشجار الكبيرة ، وممر اخضر طويل حماهما من الحر برهة. والى الوراء كانت حقول الحنطة الذهبية وعلى مبعدة ما تزال أشجار الصنوبر عالية غامقة.

ــ كل هذا كان يعود لصاحب الأرض. قالت ماتيلدا واضافت :

ــ كانت ارض فون دال. كل هذه المباني الحجرية والساحة.

ــ ولمن تعود الآن ؟

ــ لقد اعطوا الضاحية لمنزل الأطفال.

توقفت ماتيلدا ، وضعت سلتها على الأرض وسوت شالها.

ــ لقد اعتدت على المجيء الى هنا عندما كنت صبية ، كنا نستخرج البطاطا ونفعل أشياء غريبة. انني اعرف كل زاوية من الضاحية ، كل ممر وكل شجرة. وفي الشتاء اعتدت وجوولا ركوب زلاجتينا على امتداد حافة البحر.

ــ هل كنتما صديقتين ؟

ــ اجل ، لقد كنا صديقتين.

ــ الم تعودا كذلك ؟

التقطت ماتيلدا سلتها وواصلت السير :

ــ تجمع الحياة الناس معاً ، ثم تفرق بينهم ، اجابت اخيراً ،

ــ في البدء ، كنت أرافق الصيادين في زوارقهم مثل جوولا ، ثم ذهبت للخدمة لدى أسرة السيد آسور ، فأصبحنا غريبتين منذ ذلك الوقت.

ــ الا تحب السيد آسور ؟

هزت ماتيلدا كتفيها بلا مبالاة :

— لقد تخاصمت وتشاجرت جوولا مع جميع مَنْ عملت معهم. فهي لا تدع احداً يتحكم فيها. لكنني لست كذلك ، فانا لا استطيع التحدث مثلها. واعتقد ان جوولا تكرهني لهذا السبب.

— ٧ —

كانت كنيسة صغيرة من الحجر ، نظيفة من الداخل والخارج . وكان كلب أحدهم ينبح قرب المدخل ، كان كلباً عجوزاً نصف أعمى. وخلف اغصان الزيزفون وأشجار السدر هنالك صفوف القبور الوحيدة التي يرقد فيها الآن الصيادون وملوك الصيد السابقون. كان ثمة صلبان معوجة تميز قبور الأطفال الصغيرة. وهنالك صلبان حجرية تشبه نبات (الشبذر) مدفونة الى منتصفها في الأرض ، تغطي نقوشها الاستونية أو الاسكندنافية الطحالب. ثمة بلاطات حجرية بسيطة اتلفها الزمن وتماثيل مرمرية غالية الثمن مع صور حزينة وسلاسل حديدية ثقيلة تزخرفها. هنا ، قرب الأمواج العنيفة المتكسرة على الشاطيء وفي ظلال الأشجار الكبيرة ثمة تماثيل لأولئك الذين حظوا بقبور على أرض أجنبية او في اعماق البحر.

دعا صوت لسان الجرس النحاسي المتقطع المؤمنين الى العبادة.

نظفت ماتيلدا قبراً من الأعشاب الضارة وأبدلت أزهار الربيع الذاوية بأزهار البنفسج الجديدة. وضعت بعض أزهار الداليا على قبر آمورا والبقية على قبر آسور الشاب.

— مات السيد الشاب ودفن في سويسرا ، لكنهم وضعوا صليبه وتمثاله هنا.

عندئذ فقط حضر الكاهن. كان يرتدي سترة رياضية خفيفة ، حاملاً تحت ذراعه نشرة مطوية ، وعندما قفز من عربته أسرعت ماتيلدا نحو الكنيسة.

كانت الأبواب مشرعة ، ونحو دزينة من النساء العجائز يجلسن على المقاعد. استخدمت اغصان البتولا لتزيين المدخل ، وكان لأوراقها الصفراء حفيف.

دلف لويجي ونظر الى لوحات المذبح. كانت ثمة لوحة للمسيح وهو يركع بين نباتات إكليل الجبل المتفتحة وأكاليل الغار والآس. والى الأعلى كان شعار فان دال الخشبي المنقوش الكبير. لقد فقد الذهب بريقه ولمعانه بفعل الزمن وكانت الصبغة البروسية الزرقاء باهتة. والتهمت العثة نسيج (البلش) المخملي الذي يغطي الدرابزين. باقة من الورود الطرية على المذبح تشبه مكنسة قصيرة اليد. وبعد نظرة قريبة على المدخل خرج لويجي وجلس على العشب بجانب الكلب.

كانت الشمس لامعة في الخارج. ومن الكنيسة جاء غناء النسوة العجائز بشالاتهم السود ، الجالسات على المقاعد الخشبية ، جاء غناؤهن عبر اريج وحفيف اغصان البتولا. لم يلق الاورغن إلا دعماً قليلاً من أصواتهن الميتة وبدا شديد الوحدة.

— حسناً ، كيف كان الاحتفال ؟ تساءل لويجي في طريق العودة.

فهزت ماتيلدا كتفيها :

— تحدث القس عن اشعة — اكس. وقال يجب ان يشرق الايمان خلال الروح مثل اشعة — اكس. لم اجد ذلك جذاباً. فقد كان قساوستنا من قبل يتحدثون عن الله وكانت النسوة تبكي. كان الله من قبل ينظر الى داخل روحك اما الآن فلديهم اشعة — اكس. لقد تغير كل شيء ، كل شيء قد اختلف الآن.

— ٨ —

انتهى جدار المقبرة الحجري الرمادي. اجتازا مجاميع من ركام اعشاب مزهرة نمتْ الى جانب الجدار. حلق نورس رهيف الأجنحة وحيداً فوق الأشجار المشبعة بالحرارة ، صائحاً بنوبات.

— ماتيلدا ، لماذا علقوا شعار فون دال فوق صورة المسيح ؟ هل كان البارونات اكثر اهمية منه ؟

— هل هو اكثر ارتفاعاً ؟ لم الحظ ذلك مطلقاً.

— غالباً ما نمر دون ملاحظة الأشياء.

لم يجرب مطلقاً ان يؤثر في فهم ماتيلدا للزمن ، الناس والله ، لكنه أحس بالندم والأسى لهذه العجوز الوحيدة. كأن الأمر كما تترك شخصاً فوق جزيرة قاحلة ، وماذا يستطيع ان يفعل ، بعدئذ ؟ لا شي.

— اليس لديك عائلة ؟ تساءل متطلعاً نحو الطريق ، واضاف :

— زوج او اطفال ؟

— كلا ، لم يكن لي احد ابداً. ربما لم يشا الله ذلك. قالت بندم :

— عندما انخرطت في الخدمة تعرفت على شاب. كانت نواياه صادقة وطلب يدي للزواج.

— هل كان بحاراً ؟

فاومات ماتيلدا براسها

— اجل ، كان عريف ملاحين على سفينة تجارية ، لكن سيدتي انجبت طفلها الأول بعدئذ ولم ترغب ان اذهب معه. وقالت بان فتاة امينة فقط تستطيع العناية بطفلها. انتظرني جاك لبضع سنوات لكنه تزوج اخيراً فتاة من قرية اخرى. كنت شديدة البؤس. وأردت ان اتصرف فافعل شيئاً في الحال. لكن سيدتي قدمت لي هدايا كثيرة فشعرت بانني مجبرة على البقاء. لقد توسلت بي الا اغادر ، لانها كانت تتوقع طفلاً آخر ، كنت كاحد افراد العائلة ، وكانت السيدة تقول دائماً : لن اقلق ابداً عندما اسلم ماتيلدا المفاتيح ، البيت والأطفال.

— ثم بقيت ؟

— اجل ، فقد كنت متعلقة بالأطفال ، بالرغم من بعض الأوقات الصعبة معهم. يقولون بان الأكبر ، الكسندر ، رجل كبير الأهمية في الخارج ، مات آسور الشاب بالسل في سويسرا عندما كان في السادسة عشرة ، لكنه كان يبدو في العشرين وكان يعرف كل شيء عن الشراب والقمار والنساء. لقد اضاع حياته.

— ماذا عن آمورا ؟

— كانت آمورا حية آنذاك. كانت اسرة آسور مصابة بالسل. فاصيبت آمورا به. وكانت تتعمد السعال في صحون الآخرين على طاولة الطعام ، ثم بدات تكره الجميع : أمها ، انا ، وكل انسان ربما يستمر على قيد الحياة بعد موتها. لكنني كنت شديدة الاسف لها. فقد كانت في نهاية الأمر نحيلة الى حد ان باستطاعتي حملها كما كنت افعل عندما كانت صغيرة.

وذات مرة وعندما كنت انظر في تقويم فوق منضدة السيد آمور ادركت فجاة بانني عشت في بيتهم سبعة وعشرين عاماً. ولم ادر كيف تسربت حياتي. فالى اين اذهب بعد ذلك ؟ ومن سياويني ؟

واصلا سيرهما صامتين ، كل منهما ضائع في أفكاره ، اجتازا الضاحية السابقة ، اشجار الغابة الطويلة المشرئبة ، البساتين التي ينمو فيها العرعر. ثم وصلا الى الممرات ذات التوت البري ، والقرية وصار شاطيء البحر في مجال الرؤية. ثم التقيا بالطبع والفتاة الراعية وحولت شمس الظهيرة كل شيء الى ذهب في عيني لويجي.

أمست الليالي صافية وباردة ، كما في الخريف. البدر التمام معلق في السماء. في الصباح تتغطى نباتات البطاطا بالصقيع ، لكن النهارات ما تزال حارة ، يطن الذباب في كل مكان ، وترتطم المياه بالساحل كسولة. كانت هيدي تجلس فوق صخرة كبيرة ، متخذة وضعاً امام لويجي ، الذي كان يرسم صورتها ازاء خلفية من العرعر والقطيع.

— قلت بانك لا تهتم بالناس ، وبانك جئت الى هنا من اجل البحر فقط. قالت هيدي مذكرة إياه.

ماذا يستطيع ان يقول ؟ كان البحر عميقاً مليئاً بالأسرار ، مليئاً بالتحولات والنزوات. كان يجتذبه دائماً. ثم ، كان الناس اكثر عمقاً وابعد أسراراً من البحر. فاوضح قائلاً

— كان ذلك زمن مضى.

— لكنك تعتبرني الآن اكثر اهمية من البحر ، اليس كذلك ؟ تساءلت هيدي عابثة.

— لست على تمام الثقة من ذلك لحد الآن. لكنني اتمنى ان يكون كل شيء واضحاً. واضاف مبتسماً :

— انني اكتشف شيئاً جديداً كل يوم.

كما حدث في الليلة الماضية ، على سبيل المثال ، فقد زار منزل هيدي ووجدها تتصفح مجلة قديمة. كانت (مايا) معها ، الجارة التي تنظف شباك الصيادين في الصباح وكانت خياطة القرية أيضاً ، اهتمت العجوز جوولا بالمجلة :

— ما الموضة المفروض ان تكون الآن ؟ سالت مايا.

— شكل A قالت مايا.

— حسناً ، إذن اجعليها على شكل A لان هيدي ليست اسوا من الاخريات.

دعت الما وهي اصغر بنات جوولا الجميع الى الشاي

— هيا ، قالت هيدي متعلقة بكم لويجي.

اجتمع احفاد جوولا الكثيرون في منزلها لقضاء عطلة الصيف ، وكانوا يجلسون حول المائدة.

— اغسل يديك قبل المجيء الى المائدة ! وبخت الما اصغر الأولاد.

— لقد غسلتهما.

ــ كلا ، لم تفعل !

ــ بل فعلت ! هيا تلمسيهما !

لمست الماكفيه. لقد كانتا مبتلتين ، بالفعل.

ــ لم اجففهما عامداً.

نظرت جوولا الى ابنتها ، ثم استندت الى الولد ، وقالت :

ــ اجلس ، ايها الجندي.

عرفه لويجي ، لقد كان أولو ، الذي كان الى زمن قريب يعوي قرب بيت ماتيلدا لأنه كان يريد أن يكون جندياً ، وليس جاسوساً. لم يهتم له الأولاد الآخرون ، لكن جدته تعرف ما يريد. كان أبناء جوولا وبناتها يرتجفون تحت وقع نظرات امهم الصارمة ، لكنها كانت طيعة بايدي احفادها ، تؤمن صادقة وبمنتهى الاخلاص بانهم أروع الأطفال.

ــ هل الثوب لزفافك ؟ تساءل لويجي. فقهقهت هيدي وقال جدتها

ــ ستذهب هيدي الى (تارتو)

ــ لماذا ؟

ــ لتدرس. الم تسمع بجامعة تارتو ؟

احرق الشاي الحار حلقه. طوال الفترة كانت مايا تنتظر صابرة مناسبة لتخبرهم بانباء القرية الاخيرة. فقالت متقطعة الانفاس :

ــ ثمة ملصق قرب الحانوت ، يقول بان شركة الطريق ستقيم عرضاً السبت القادم.

ــ وما هي المسرحية ؟ لم تعرف مايا على وجه التحديد !

ــ إما ان تكون (على الطريق الصحيح) أو (الخطوة الصحيحة).

ــ لقد شاهدنا الكثير من هذه المسرحيات. قالت جوولا يائسة :

ــ انها القصة نفسها دائماً. هنالك احدهم لا يرغب في العمل ، بينما يتلهف الآخرون له. ورئيس العمل دائماً شخص احمق ، بينما الآخرون بمنتهى الذكاء ، لماذا لا يحضرون الاوبريت او مغنين مثل جورج اوتس ؟ ما اجمل الاغاني في (سيلفا) ، كلها عن الحب ، ثم استدارت جوولا نحو لويجي :

ــ لماذا لا يحضرون لنا شيئاً لطيفاً ؟

ــ لا ادري ! رد عليها مبتسماً.

ــ لا ادري ! حاكته بما قال واضافت :

ــ انت من المدينة ، وعليك ان تعرف.

جوولا ، مثل كل نساء الساحل الأخريات ، كانت تعشق المسرح. فقد كانت عضواً في كورس القرية ، وشاركت المسرحيين الهواة وكانت تصر على الحصول على الأدوار التي تريدها. فإذا طلب منها ان تلعب دور امراة عجوز كانت تستاء دائماً. سمعها لويجي مرة وهي تغني بينما كانت تجلس على العتبة وسلة من التوت في حجرها ناظرة الى البحر :

لقد اعطيتك كل وردة كانت هنا

لأصنع باقة بهيجة.

فانت الوحيد ، ايها العزيز

الذي اختطف قلبي مني..

وقف بلا حراك ، يخشى ان يدير مقبض الباب او يتحرك. وعندما انتهت الأغنية قال بانه احبها كثيراً.

ــ ذلك لا شيء. ردت جوولا بابتسامة سعيدة واضافت :

ــ لو اردت ان اغني فعلاً ، لاستطعت ان اغني أعلى من صوت البحر. فعندما كنت وماتيلدا فتاتين كانت اغانينا تسمع على طول الساحل.

ــ لماذا لم تعد ماتيلدا تغني ؟ تساءل هو ، فتلاشت الابتسامة الحالمة من على وجهها :

ــ كيف لي ان اعرف ؟ حدق لويجي بنصل العشب الذي كان يطويه بين اصابعه. فقد كان ينتظر من جوولا ان تساله عن ماتيلدا ، او تتحدث عنها ، لأنه احس بان المراتين ما تزالان تكنان لبعضهما الاعجاب . على اية حال ، لقد ادرك ايضاً بان جوولا ليست ممن يشارك غريباً افكارها ومشاعرها.

كان الوقت متاخراً حينما نهض لويجي اخيراً ليغادر. اصطحبته هيدي الى الباب. كان بمقدورهما سماع زوارق الصيد قرب الشاطيء ، وثمة خيط من الأضواء عبر الخليج.

ــ ماذا في الأمر ؟ تساءلت هيدي.

ــ لا شيء. تمتم لويجي ، باحثاً في السماء عن الدب الاكبر ونجمة القطب ، كما لو كان بحاجة ملحّة للعثور عليهما.

ــ إذن ، ما الذي يزعجك الى هذا الحد ؟

انصت لويجي لجيشان الأمواج المتكسرة. وقال اخيراً.

ــ انك لست راعية حقاً ، اليس كذلك ؟

ـــ اجل انني لكذلك ، وساكون كذلك لثلاثة ايام أُخر. اوجعت الراعية ساقه واضافت :

ـــ اعتدت على الاعتناء بالقطيع عندما كنت صبية.

ـــ لكنك لم تخبريني الحقيقة ، اليس كذلك ؟ والآن كيف لي ان اعرف متى اصدقك ؟

بدا متاثراً ، بالرغم من سعادته حين شعر بهيدي ملتصقة به.

ـــ هيا ، استمر بالبحث عن دبك الاكبر ، اما انا فسوف آخذ الحافلة الى تارتو ، لذا فلا تكن قلقاً. قالت بحدة.

ـــ ١٠ ـــ

جاءت الأمطار ، وانصبت المياه من السقف ولا شيء يمكن رؤيته عبر النافذة عدا جداول المطر الغزيرة. البحر ، الذي كان ضحلاً قليل العمق في الطقس الجاف ، أخذ يرش العتبة الآن. وأزهار ماتيلدا من داليا القرنفلية تحولت سوداء من جراء الريح والمطر .

كان رجال القرية يصطادون في المياه الساحلية. ولم يكن هنالك أي صيد ، بل شباك ممزقة فقط. سحبوا ذات مرة شبكة ملأى بأسماك (البلهيد) القبيحة. كانت ماتيلدا محظوظة بشرائها سمكة صغيرة ملحتها.

ـــ انها ليست جيدة. قالت بغير فرح. سيضيع الرجال الكثير من الوقت بسبب الأمطار ، وفي الأقل سيحققون حصتهم من أسماك الاسبرط.

ما مدى خطأ لويجي عندما أيقن بان ازهار الداليا كانت اهتمامها الرئيس بالحياة ! امضى لويجي عدم أيام يرسم في غرفته. وكانت ماتيلدا تاتي على رؤوس أصابعها الى بابه ثم تعود على رؤوس الأصابع.

كان يعرف انها في غيابه تدخل غرفته وتتطلع الى لوحاته المائية. كان يعرف انها ترغب بالتحدث اليه ، لكنه عندما ينظر اليها مترقباً تلوذ بالصمت. وفي بعض الأحيان لا تخاطبه طيلة اليوم.

في منتصف الليل اقتلع المطر احدى قطع ورق القاو من السقف.

ـــ كل شيء يتداعى الى اجزاء ، ولا استطيع ان افعل شيئاً بصدده. قالت ماتيلدا متذمرة.

تسلق لويجي الى السقف وسمّر قطعة الورق. كان البحر يرعد ويزبد في الأسفل. وقفت ماتيلدا مستاءة ، وهي تستند الى السلم.

ـــ ما حاجتك بمثل هذا المنزل الكبير ، وهذه المتاعب ؟ قال لويجي بعد ان وضع المطرقة.

ـــ لست بحاجة اليه على الاطلاق ، قالت ببؤس واضافت :

ـــ لقد عرضت المزرعة التعاونية عليّ شراؤه منذ وقت طويل ، على ان يعطوني بيتاً اصغر لكنني لا استطيع ذلك ، لا اجرؤ ، مسحت الآثار المبتلة على الأرض ، وجلست الى مائدة المطبخ. اراحت خدها على يدها وحدقت بالمطر.

ـــ عندما رحلت السيدة قالت لي ان اعتني بالمنزل عناية فائقة ، وقالت عندما يتغير الزمن ويعود السيد آسور ، سيكون المنزل بحالة جيدة ـــ فوعدتها بالاعتناء به.

ـــ إذن فهو ليس منزلك على كل حال ، اليس كذلك ؟

ـــ كيف لي ان اعرف ؟ تنهدت ماتيلدا ، لقد نقلوا الملكية لي ان الأوراق في جرار المنضدة. وتستطيع رؤيتها إذا اردت.

لكن لويجي لم يكن مهتماً بالأوراق :

ـــ حسناً ، لمن المنزل ، لك أمْ للسيد آسور ؟

ـــ لا ادري ، ولا استطيع التفكير بصورة مستقيمة بعد الآن.

ـــ ١١ ـــ

بعد فترة طويلة من المطر ، بزغت الشمس وجففت الحقول المنداة . لكن ذلك لم يكن حر الصيف. أما الآن فان هدير أمواج البحر بارد ومهدد ، يذكر الانسان بالخريف ، كانت أسراب الطيور تعد أنفسها لرحلتها نحو الجنوب ، وبساتين الفاكهة تفوح برائحة التفاح. وكان لويجي يرسم صورة ماتيلدا من الذاكرة ، صورة متعبدة ترتدي شالاً من الحرير الأسود ، وبلوزة عتيقة الطراز ، اهدتها إياها سيدتها عندما تم تثبيت عماد آسور ، تظهر في الصورة وهي تمسك بضع أزهار من الداليا القرنفلية. كانت ماتيلدا تحوم حول البيت. عيناها حمراوان من اثر دموع ذرفتها خلال الليل. سالها لويجي عن الأمر.

ـــ لا شيء. اجابت.

عند المساء ، حضرت هيدي في زيارة. كانت هذه

المرة الأولى التي تاتي فيها الى غرفته ، بالرغم من طلبه لها عدة مرات. جلست على حافة النافذة ، تؤرجح ساقيها ، متطلعة نحو اللوحات المائية المنتشرة على الأرض والمعلقة على الجدار ، كانت تلك تخطيطات ودراسات ، مناظر طبيعية ولوحات لصيادين عرفتهم هيدي طيلة حياتها . جلس الفنان على كرسي ذي أذرع ، منتظراً تعليقاتها

ــ هل ثمة معانٍ خفية لها ، او على الأقل في القليل منها ؟

ــ ربما.

ــ ماذا ستدعو لوحة الكبش السكير ؟

ــ المستورد المحسن للنسل.

ضحكت هيدي. واعجبتها اللعبة.

ــ وماذا عن بيترسل عامل السينما ؟

ــ ذلك يحتاج لبعض التفكير ، ربما (الذي يتعامل مع واجباته ومسؤولياته باستخفاف).

ــ الكبش أم بيترسل ؟

ــ ذلك يلائمهما معاً.

ــ وماذا عن لوحة جدتي ؟ فحك لويجي راسه.

ــ لا ادري. (ملكة الساحل) أو (صورة لامراة)

ــ أوه ، ذلك اولو !

ــ انها تدعى (الجندي).

ــ ماذا عن الفتاة ذات ضفيرة ذيل الحصان ؟

ــ الراعية المدعية. وتساءل هامساً :

ــ وماتيلدا ؟

ــ ماذا ستسمي لوحتي ايها الشاب ؟ تساءلت ماتيلدا صباح اليوم التالي عندما صبت له الحليب بيد مرتعشة.

صفّى لويجي حنجرته وقال على مضض :

ــ خادمة الآلهة المخلوعين.

ــ هكذا ، قالت ماتيلدا. وكان ذلك كل ما قالته.

عند العشاء كان الطعام على المائدة لكن ماتيلدا لم تظهر في أي مكان.

ــ انها مغتاظة. فكر لويجي

ذلك المساء كان ثمة طرقة مترددة على الباب ودخلت ماتيلدا (للحظة) كانت تبدو مستثارة ، كان خداها متوردين. كانت تنوي البدء من بعيد ثم تصل الى الموضع بهدوء ، لكنها لم تستطع السيطرة على مشاعرها فدخلت الى صلب الموضوع مباشرة.

ــ لهذا رسمتني كما لو انني ظل من العالم الآخر. انني اعرف ، فلا تنكر ذلك. انت رجل مثقف ، وتعرف كيف ترسم صور الناس والبحر. لكنك لا تفهم روحي.

مسحت عينيها ، لم يقل لويجي شيئاً فمسحت عينيها ثانية.

ــ انا اعرف بانك تعتقدني مخطئة.

ــ لم اقل ذلك اطلاقاً. اجاب محاولاً التملص.

ــ لم تقل ذلك ، لكن هذا ما تعتقده. شعرت به كل يوم ، منذ ان جئت لتعيش هنا ، قد لا نلتقي ثانية بعد رحيلك ، لكنني اريد ان اقول لك... اقول لك بانني عندما اتحدث اليك ، ولا يهم ما الذي نتحدث عنه ، اعرف دائماً بانك تجادلني وبانك تحتقرني لانني ضيعت حياتي.

ــ ١٢ ــ

كان صباحاً بارداً وصافياً عندما تركت ماتيلدا الباب مفتوحاً وذهبت لتوديع لويجي في موقف الباص.

ــ انظر ، لقد حل الخريف. قالت ماتيلدا وتنهدت. رحيل الشاب سيستل شيئاً مهماً من حياتها ، وسيبقى لها شيء.

ــ اطلب منك الا تضع ذلك الاسم على لوحتي.

ــ حسناً ، لن افعل.

ــ وماذا ستسميها ؟

ــ ساسميها (ماتيلدا ، صيادة اسماك سابقة).

ــ أوه ، شكراً يا لويجي. قالت وقد ارتعش صوتها !

ــ عد الى هنا كل صيف ، وفي اي وقت تشاء.

ــ لكن ماذا لو عاد السيد آسور ، ما الذي سيحدث عندئذ ؟

قال وضحك عابثاً.

نظرت اليه ماتيلدا باعجاب ، انها تحبه عندما يضحك.

اقبلت هيدي تسير الى موقف الباص مع جدتها.

كان السائق يضع آخر الحقائب في مقصورة الحقائب ، فأسرع لويجي وهيدي لاحتلال مقعديهما. وبغتة بدا ان جوولا تذكرت شيئاً مهماً. فدقت على النافذة وصاحت :

— ميداليتك الذهبية !

بدت هيدي مرتبكة.

— لماذا لم تاخذيها ؟ صاحت جدتها ، محاولة ان تجعل صوتها مسموعاً فوق هدير المحرك.

ضغطت هيدي وجهها الى زجاج النافذة وصاحت :

— قد افقدها !

— ماذا ؟ لم تستطع جدتها ان تفهم ما تقول. عندما تحركت الحافلة ، لوحت ذراعين لاولئك الذين بقوا الى الخلف.

ثم اختفت الحافلة خلف منعرج في الطريق.

كانت ماتيلدا أول من بادر للحديث :

— انه لأمر حسن ليس ثمة مطر.

فردت جوولا :

— اجل ، انه من الافضل ان يكون جافاً هكذا.

وبدت الاثنتان مرتبكتين ، وقد يفكر المرء بانهما تبادلتا ثقة لطيفة لا تعني شيئاً لآذان الآخرين.



من عري القصائد الى داء الملوك



• كاظم نعمة التميمي

(١)

في حياة كل إنسان علامات بارزة أو مضيئة يظل وهجها يلتمع في ليل الذكريات ، على الرغم مما يغطيها من ضباب النسيان وعباءة الزمن . وعام ١٩٤٩ من العلامات المضيئة في حياتي ، قدمت في أواخره من العمارة الى بغداد للالتحاق بدار المعلمين العالية ، وفي اعماقي الى جانب الطموح الدراسي والتطلعات الى المستقبل ، صخب الشعر وسلطان الأدب.

نزلت (فندق شعبة عدنان) المطل على شارع الرشيد ، قرب مدخل شارع المتنبي . وكان ذلك من محاسن المصادفات ، فعلى الرغم من ازدحام شارع الرشيد وسياراته ومخازنه الحافلة بالطرائف — أو على حد تعبير حسين مردان : الفساتين الملونة والزجاج — مما يبهر القادمين إليه آنذاك من المدن الأخرى ، فان شارع المتنبي وسوق السراي ظلاً يجتذبانني بما يحفلان به من المكتبات ، كما اجتذبني باعة الكتب والمجلات القديمة في الباب الشرقي بجوار سينما غازي (موضع نصب جواد سليم الآن).

تعرفت على عبدالرزاق عبدالواحد قبل التحاقي بدار المعلمين العالية ، بما يقرب من الشهرين — وكان على أية حال احد زملائي في المرحلة الابتدائية ولكنني نسيت ذلك — وربطتني وإياه زمالة الدار والشعر برباط وثيق لسنوات طويلة ، جمعتنا خلالها صلة الأدب بأغلب الشعراء اللامعين آنذاك ، وفي مقدمتهم : السياب ورشيد ياسين وأكرم الوتري ومحمود البريكان الى جانب حسين مردان وزهير أحمد ومحمد النقدي وكاظم جواد وراضي مهدي السعيد وموسى النقدي وعبدالمجيد الراضي ورشدي العامل. عدا مَنْ جمعتنا بهم الزمالة في دار المعلمين العالية وفي غيرها من الكليات في تلك المدة وما بعدها ، اذكر منهم : عبدالوهاب البياتي وشاذل طاقة ولميعة عباس عمارة وزكي الجابر ومحمد جميل شلش وسعدي يوسف وصالح جواد الطعمة ويوسف الصائغ وبشير حسن قطان.. وشفيق الكمالي وعلي الحلي.

والى جانب هذا الرعيل من الشعراء ، تعرفت الى عدد آخر من الأدباء والفنانين ، أذكر منهم : محيي الدين اسماعيل ويحيى جواد وخالد الرحال وعبدالوهاب بلال وصفاء مصطفى ويحيى فائق وعبدالقادر البراك ، ثم محمود عبدالوهاب

ومحمد جواد رضا (دعبل) وعبدالمطلب صالح ، والثلاثة الأخيرون ممن جمعتني بهم دار المعلمين العالية.

(٢)

في (مقهى الصباح) بباب المعظم ، التقيت بحسين مردان لأول مرة. متى كان ذلك بالضبط ؟ لا تسعفني الذاكرة كثيراً هنا ، ولكن المؤشر فيها يضطرب بين تشرين الثاني وكانون الأول عام ١٩٤٩ ، وكان معي عبدالرزاق عبدالواحد فعرَّفني به إذ كان قد عرفه قبلي. وقد أشار حسين مردان الى لقاءاتنا في هذه المقهى في مقاله عن (المقاهي الأدبية) الذي نشره في (الف باء) في حلقات ، ثم ضمنه كتابه (الأزهار تورق داخل الصاعقة) ولكنه لم يحدد تاريخاً بعينه.

كان يتكيء على احد مقاعد (تخت) المقهى ، برأسه المدور الكبير ، وجبهته الواسعة ، وشعره السبط الغزير الذي ينسدل بعضه على أذنيه ؛ مما أكسبه المظهر الرومانسي للشاعر — كما كنا نتخيله في ذلك الزمان — ويتحدث بصوت مفخم. هذا الى جانب انه كان على شيء من الزهو الممزوج ببساطة محببة الى النفس.

كان مشهوراً آنذاك ، بعد نشره ديوانه الأول (قصائد عارية) — عام ١٩٤٩ — لما أثار من ضجة ودهشة لخروج بعض قصائده عن المواضعات الاجتماعية السائدة. وقد أشار — فيما بعد — الى انه في هذا الديوان قد حاول ان يكشط الجلد ويرفع جميع طبقات اللحم « مخترقاً صلابة العظام للوصول الى حركة الدم ؛ لمعرفة العلاقات التي تربط بين المرأة والرجل. فلقد ظل الحب خيمة معلقة ينظر إليها الشعراء كشيء له علاقة بالسماء.».

لم يكن الحصول على نسخة من (قصائد عارية) ميسوراً .. وإن كنت استعرته فيما بعد وقرأته — إذ صادرت السلطة الديوان ، وقدمت الشاعر الى محاكمة استمرت شهراً أو يزيد ، وشكلت لجنة من بعض الأدباء نظرت في الديوان ، فقررت ان ما ورد فيه لا يشكل جريمة ما. وأفرجت المحكمة عن الشاعر.

بهرتنا من حسين مردان جرأته على العرف الاجتماعي وخروجه على المألوف في شعره ؛ فاكتسب بذلك — ونحن في عنفوان الشباب وتفتحه — احترامنا وحبنا ، وصرنا ننظر اليه وكأنه (بودلير) العراق. وكان هو يغذي هذه النظرة صراحة ، أو برواية بعض مغامراته (الكازانوفية) التي اعتاد بعضهم ان يشكك بصحتها. فقد حدثني مرة — وكنا في مقهى البلدية في الميدان — عن علاقته بالمطربة عفيفة اسكندر. وما استبعدت ذلك ، فقد كان شائعاً وقتها ان عفيفة كانت تجالس عدداً من الأدباء في بيتها ، وانها كانت تنظم الشعر أيضاً. وقد نشر عنها أحد هؤلاء الأدباء — أظنه عبدالمجيد لطفي — كتاباً باسم (عفيفة) على ان ذلك كله كان يبعث الزهو في نفوسنا نحن أيضاً.

ويبدو ان حسين مردان قد نجح في هذا السبيل ، لا في حينه فحسب ، بل فيما بعد كذلك ، إذ استشهد — حين نشر طراز خاص — بجملة وردت في مجلة (اوريان) الفرنسية تقول « ان حسين مردان هو بودلير العراق ، والخليفة لشعر الغزل العباسي كله ». ثم سمى نفسه الشاعر الملعون كما سمي بودلير بالشاعر الرجيم ، وذلك في (عزيزتي فلانة) فقال : « ولو اني عرفتك قبل اعوام لما كنت هذا الشاعر الملعون..». ولكن لو كانت الروابط العائلية لدى حسين مردان أقوى مما هي عليه ، أكان يقيظ له ان يسلك هذا المسلك ؟

ثم ماذا كان حسين مردان — وماذا كنا نحن أيضاً — يعرف عن بودلير أكثر مما نشره عبدالرحمن صدقي عن حياته في سلسلة (اقرأ) أواسط الأربعينات بعنوان (الشاعر الرجيم بودلير) ؟ لا أنكر ان حياة هذا الشاعر — ومن خلال هذا الكتاب — قد استهوتنا كثيراً ، إلا ان ما نُشر من ترجمات لقصائد متفرقة من (أزهار الشر) في الكتاب نفسه ، وفي مجلة الأديب البيروتية ، ولبعض المترجمين العراقيين في الصحف والمجلات العراقية ما كانت لتغني عن الاطلاع على هذه المجموعة بلغتها الأصلية ، وما كان حسين مردان يعرف الفرنسية فضلاً عن أية لغة أجنبية أخرى.

ثم أين هي (زهرة الشر) .. هذه الجارية المولدة.. جان ديفال.. التي ألهمت بودلير ازهاره ، لتلهم حسين

مردان قصائده العارية ؟! ومع ذلك فان شاعراً عراقياً واحداً ــ إذا تركنا السياب ــ قد كتب مقطوعة عن جان ديفال في تلك الفترة ، نشرتها له مجلة الأديب البيروتية في كانون الثاني ١٩٥٠ ، واعني به (طه العبيدي) وكما يلي

جان دوفال

« لا تتحركي. لئلا تتحرك الخطوط » بودلير

هدوءاً ، هدوءاً. فهذا الفضاء
يسكنه شيطان ما اشتهي
وماذا يبقّي لك هذا الحياء
غير الذي لابد ان ينتهي
من نارك السوداء نبع الضياء
يذوب في ثلجي ، فلا تلتهي
صه ! فرجع الروح يغري الغناء
طفل الهوى في لحنه يزدهي
ونغمة الروح بذكرى الرجاء
انت لها.. اصغاءة الابله

ومع هذا كله ، فانا اعتقد ان حسين مردان ، حين قرر ان يهجر المدرسة ويجيء الى بغداد في العشرين من عمره ، وهو كتلة ناروسيوف ، إنما كان يتبع خطى هذا الشاعر الرجيم. غير انه حمل نفسه مركباً صعباً للغاية ، وعانى أضعاف ما عاناه ذلك الشاعر ؟ بسبب اختلاف جميع الظروف ، فلا بغداد في اربعينات القرن العشرين تشابه باريس في اربعينات القرن التاسع عشر من بعيد أو قريب ، ولا النظرة الى العلاقات الجنسية بين الرجل والمراة متشابهة ، ولا وراء حسين مردان أم كأم بودلير تعنى به وتسعفه على الرغم من زواجها بغير أبيه. وأهم من ذلك كله انه ليس في بغداد بغي خلاسية كجان ديفال تلهم شاعراً ديواناً باكمله. فكيف تسنى لحسين مردان ان يفعل ذلك ، لولا هذا الجحيم الذي سماه كتلة نار وسيوف الذي يفور بداخله ، ولولا ارادته القوية وشدة صبره وتحمله مشقات الفاقة والحرمان ، في سبيل هاجس طاغ ــ وما أشد طغيانه على بعض بني البشر ــ اسمه (الشعر) ؟!

والى جانب هذا ، كانت النزعة الوجودية قد بدات تتفشى بين بعض المثقفين ، وبخاصة الشعراء منهم ، بعد ترجمة بعض كتب سارتر الى العربية. وكان من تقاليد الوجودية ــ كما فهمها خطأ بعض مثقفينا آنذاك ــ طول الشعر ورثاثة المظهر والبطالة والتسكع والخروج على ما هو مالوف. ويضاف الى ذلك ترجمة (أزهار الشر) الى العربية ، والاجماع العام على الاعجاب بافاعي فردوس الياس أبي شبكة. ولعل كثيراً من هذه المظاهر مما إتصف به حسين مردان في تلك الفترة ، بارادته أو على الرغم منه ، الأمر الذي جعله في اذهاننا اقرب الى الأسطورة منه الى إنسان من لحم ودم.

(٣)

ثم تتابعت لقاءاتنا في هذه المقهى ــ أعني مقهى الصباح في باب المعظم ــ وامتدت بعد ذلك الى مقهى البلدية في الميدان ، وحسن عجمي والرشيد (البرلمان) في الحيدرخانة ، وقليلاً ما كان يجالسنا في مقهى الدفاع أو الزهاوي أو خليل.

شهدت المقاهي لقاءاتنا الادبية المتكررة وجلساتنا التي كثيراً ما تطول ساعات عدة. كنا نهرع اليها بعد انتهاء الدوام في الكلية أو في أوقات الفراغ والعطل. وكثيراً ما كانت هذه الجلسات تستأثر باهتمامنا ومشاركتنا الى الحد الذي ينسينا أنفسنا ، ويملك علينا لبنا ، ويجعلنا نضحي بوجبة الطعام في مطعم الكلية لنستعيض عنها بصمونة نصف سمراء مع كاس من الشربت ــ على حد تعبير حسين مردان.

وإذا كنا نحن نخسر وجبة معقولة مضمونة ، فان حسين مردان لم يكن يخسر شيئاً ؛ إذ كان في تلك الفترة متسكعاً عاطلاً عن العمل في الأغلب ، وكثيراً ما كان يذرع شوارع بغداد الى ان يبزغ الفجر ، او يلجا الى احدى الحدائق العامة أو البساتين طلباً للنوم ، وسمى هذه الأمكنة (الفنادق الهوائية). وفي أحسن الحالات عندما يسعفه الحظ للعمل في هذه الجريدة أو تلك ، فان فندقه غرفة بائسة في مكتب الجريدة ، كالعريشة التي سكنها مدة من الزمن في مطبعة جريدة الأهالي.

وافتقدناه مدة من الزمن. ثم علمنا انه صار يقصد

مقهى البرازيلية والسويس بوفيه ـ اللتين ما كنا نقصدهما تلك المدة إلا لماماً ـ ليجالس فيهما جبرا إبراهيم جبرا وبلند الحيدري وعبدالملك نوري والتكرلي وغيرهم. ثم ما لبث ان عاد الى سيرته الأولى لمجالستنا في مقاهي باب المعظم والميدان والحيدرخانة.

وما دمنا بصدد الحديث عن المقاهي ، وما كنا نعقد فيها من جلسات أدبية. فمن الجدير بالذكر القول بأن رشيد ياسين ـ في أغلب الأحيان ـ كان فارس الميدان في هذه الجلسات ؛ لما يثير من نقاشات ، وما يخلقه من متعة بهجماته الموفقة على الآخرين وقصائدهم ، الى الحد الذي يدفعهم إما الى اللجاجة والخصام وإما الى الصمت والانزواء. وكان كثير منهم يضيق به ذرعاً ويعده مصدر ازعاج ـ كما اشار الى ذلك حسين مردان في مقالاته عن المقاهي الأدبية. ومع ذلك فان اقدامهم سرعان ما تعود بهم الى المقهى في اليوم التالي ، ناسين جميع المزعجات في سبيل متعة الجلسة وحديث الأدب.

ويرتبط اسم رشيد ياسين ايضاً بـ (التحايا). وهي قصائد يُداعَبُ بها الشعراء ، وتُنسج على منوال آخر قصائدهم أو اشهرها ، وهي من هذا الجانب اقرب ما تكون الى المعارضات أو النقائض. وكان من تقاليد هذه (التحايا) ان تُكتب باسلوب لا يسمح اليوم ـ ولن يسمح ـ بنشرها (كان اجدادنا طيّب الله ثراهم اكثر أريحية منا ، واكثر رحابة صدر في هذا الباب) ؛ لهذا كانت تظل ضمن دائرة المشاركين من الشعراء الذين يصادف وجودهم ذلك اليوم في المقهى.

وقد نال حسين مردان الحظوة بتحية ، نذكر منها ما يسمح المقام بنشره ، مما تحتفظ بـه ذاكرة رشيد ياسين حتى اليوم والتحية بعنوان (الصعاليك) :

في صبح يوم موحش الاجواء
متلفع بسحائب دكناء
والريح تعول في الدروب كانها
نذر تصيح بفاجع الأنباء
وفدت على مقهى الرشيد فاعيت
من فيه شرذمة من الأدباء
صفر الوجوه نحيلة اجسادهم
يتسربلون باغرب الأزياء
اثوابهم من عهد خوفو تُرتدى
وانيقهم يمشي بغير حذاء
تخذوا مقاعدهم ومدوا ارجلاً
تعبت من التجوال في الاحياء
ومضوا يعبون الدخان بلهفة
كلٌّ يهيم وراء طيف نائي
فترى (رشيداً) جالساً وقنوطه
باد على قسماته السوداء
جوعان يجتر الرؤى بشهية
تدعو الى الاعجاب والإطراء
وترى (ابن مردان) يجمجم حالماً
بالكاس ، بل بالليلة الحمراء

....

....

وهناك (....) يجلس صامتاً
كالبوم فوق خرائب القدماء
يلقي على (الوتري) نظرة ساخط
ويقول ما هذا من الشعراء
و(زهير) يخبط في الحديث بلا هدى
كعجوزة نامت بغير عشاء
وإذا نظرت الى (علي) سُمّرت
عيناك في وجه بغير حياء
يهتز في كرسيه متهيجاً
كالثور هيج بخرقة حمراء
مجموعة سبحان ربك انه
القاهُم عبئاً على الاحياء
هذا يقول لقد كتبتُ قصيدة
فيضجّ ذاك بضحكة استهزاء
ويقول آخر قد كتبت مقالة
ستطيح بالكتّاب من علياء

(٤)

بعد (قصائد عارية) نشر حسين مردان (اللحن الأسود) عام ١٩٥٠ ، في كراس ذي غلاف اسود انيق (كان بين كتبي الى وقت متأخر ، هو و « عزيزتي فلانة » ، وأحدهما أو كلاهما كان هدية من الشاعر ، حتى افتقدتهما بعد ان فتحت أبواب مكتبتي الى من أثق بهم ، فاستعاروهما وغيرهما الى الأبد في غفلة ، وانا أقوم بخدمتهم في بيتي متجاوزين عما تربطني بهذه الكتب من صلة عزيزة وتاريخ ، فضلاً عن حقين آخرين : حق الضيافة وحق الأستاذية ، إذ كانوا مع الأسف من تلاميذي).

ومهما يكن من أمر ، فقد لقي كراس (اللحن الأسود) ما لقيته مجموعة (قصائد عارية) من اتهام من قبل السلطات آنذاك ، فأمرت بحجزه ، وقدمت الشاعر الى المحاكمة بذات التهمة التي حوكم بموجبها حين نشر قصائده العارية. ولكن المحكمة افرجت عن الشاعر وكراسه.

(٥)

في هذه الفترة بالذات ــ وربما بعدها بقليل ــ كان حسين مردان ــ بخلاف المشهور عنه ــ في قبضة حب عذري لطالبة في كليتنا. وكان جلوسه في مقهى الصباح وزياراته إيانا في الكلية يرجع بعضها الى رغبته الشديدة في رؤية هذه المحبوبة ولو من بعيد ، حتى لو لم تشعر هي بذلك. وكان باص المصلحة رقم (٧) الذي يحملنا الى الكلية في الوزيرية ينطلق من جوار كشك الكتب الذي كان يملكه (ابو صلاح) بباب المعظم ، وينتهي خطه عنده ايضاً . وكانت مقهى الصباح تقابل الكشك وموقف الباص ، فهي مكان مناسب لمحب يترقب محبوبته.وفي بعض هذه الزيارات كان حسين مردان يشاركنا طعامنا في مطعم الكلية.

ولهذه الفتاه كتب حسين مردان كتابه (الى عزيزتي فلانة). وكان عبدالرزاق عبدالواحد موضع سره في هذه المغامرة ــ التي كنتُ على علم بها ــ واظنه يتذكر بعض التفصيلات والملابسات الأخرى التي احاطت بهذا الحب أكثر مما اعرف وما أتذكر. غير ان ما بقي عالقاً بذاكرتي انه ــ بخلاف ما درج عليه ــ صار يتأنق في ملبسه أثناء هذه الزيارات ما وسعته امكاناته المحدودة ، وكان هذا التأنق موضع تعليقات ومماحكة من قبل الصديق محيي الدين إسماعيل.

على ان المسالة في بعض جوانبها كانت مثار استغراب ؛ إذ كيف يغير شاعر قصائد عارية مساره ونظرته الى المراة بين عشية وضحاها ؟! لم يكن قد مضى على نشر (قصائد عارية) سوى سنتين ، وهو الذي كتب في مقدمتها يقول مخاطباً القارىء :

« ثق انك لا تفضلني على الرغم من قذارتي إلا بشيء واحد ، وهو اني احيا عارياً بينما تحيا ساتراً ذاتك بالف قناع. فنصيحة مني ان لا تقدم على قراءة هذا الديوان إذا كنت تخشى حقيقتك ، وتخاف رؤية الحيوان الرابض في اعماقك ».

ثم اليس هو القائل : « في اليوم الذي ساخضع فيه للحب سابصق على عظمتي ». وبعد ذلك ها هو ذا يخاطب عزيزتي فلانة فيقول : « ولو اني عرفتك قبل أعوام لما كنت هذا الشاعر الملعون » ثم في (رسالة من شاعر الى رسام) ــ والمقصود بالرسام صديقه الفنان شاكر حسن آل سعيد ــ يقول عنها أو عن غيرها : « فقد اقتحمت دائرتي المتجمدة امرأة صغيرة واستقرت في أحشائي كالنبلة.. اني أشعر لأول مرة في حياتي بالانحدار ، فيا لنا من مساكين ! نعمل زمناً طويلاً في اعتصار لحمنا وبري عظامنا لنجعل من انفسنا عمالقة ، ثم تأتي امرأة صغيرة لم تصبغ أظافرها بعد ، وما زال الحليب يفوح من ثغرها فتجبرنا على الانحناء ! ما هذا الضعف المهين ! ان مجرد التفكير بهذا الشيء يجرح عظمتي ».

وفي ظني ان وراء هذا الكلام بعض المكابرة. وتفسير ذلك عندي ، في ما وجده بعض النقاد في أعماق (بودلير) نفسه من روح التصوف ، والتطلع الى الحب الصادق الرفيع. يقول عبدالرحمن صدقي في (الشاعر الرجيم) :

« ونتنقل الى جانب آخر من شخصية بودلير المركبة. فالذي يطلع على اخباره ويقرا على الأخص مجموعة اشعاره ، لا يشك في ان بودلير المستهتر كان في نفس الوقت متصوفاً.. والقارىء لأوصافه المتوهجة

بالرذيلة يحس انه يتعذب بنارها اكثر مما يتلذذ بها ، وانها ليست له بالمستقر ، ولكنها المطهر. فانغماسه في الرذيلة إنما هو حركة اليائس وطلب للنسيان وضرب من الانتحار ، وإلا فهو اشد الناس شعوراً بما تتورط فيه الحياة الدنيا من اسفاف وما تجره على النفس والجسم من تلويث :

اللهم هبني القوة والشجاعة

فانظر في قلبي وجسمي بلا اشمئزاز

ومَنْ يقرا كلام بودلير في مذكراته الخاصة عن المتعة الجسدية ، وما يعقده من شبه بينها وبين التعذيب والعملية الجراحية يدرك ان شهوته ذهنية اكثر منها جسدية. وجملة القول في مثله ، انه رجل من اهل المعاني مغرق في هوة المادة يتخبط فيها وطرفه شاخص الى السماء . ومثل هذه الطبيعة المزدوجة ، مع تفززها الى اللذة لا تنتهي قط عندها ولا تجمد عليها ، بل لا تزال تذكر اغاني المهد وتدليل الام وتتطلع الى الحب الصادق الرفيع ».

ومع ما أشرنا إليه من فوارق بين الظروف التي أحاطت ببودلير من جهة وحسين مردان من جهة ثانية ، فلا تفسير لأن يقع حسين مردان اسير حب عذري إلا لأن وراء مظهره الخادع وسلوكه الصارم ، روحاً نقية ، وبراءة كبراءة الأطفال. ويؤكد ما ذهبنا إليه سرعة انحيازه الى القوى الوطنية والقومية في نضالها ضد النظام الرجعي ، ودخوله السجن عام ١٩٥٣.

(٦)

بعد (اللحن الأسود) نشر حسين مردان (صور مرعبة) عام ١٩٥١ ــ كما يشير الى ذلك تاريخ اهدائه الكتاب إليَّ في ١٨/٤/١٩٥١ وإلا فهو خال من سنة الطبع ــ ويمثل (صور مرعبة) التجربة الأولى للشاعر في ميدان (النثر المركز) ، وكأن قيود الشعر ــ حتى لو كان حراً ــ قد ضيقت من قدرته على التعبير عن المعاني الكثيرة الحبيسة في عقله. وقد ظلت له فيه جرأته المعهودة ، وروح الرفض ، والاعتداد بالنفس ، كما ظلت له طاقته في رسم الصورة الغريبة والمثيرة والموحية. وقد وصف نفسه في مقدمته بالفيلسوف ، فقال :

قلت للشيطان مرةً.. اريد ان اكون مفكراً عظيماً..

فنظر اليَّ بعيونه التي لا تحصى ، وقال وهو يمسح على قرنيه..

بالمعرفة فقط تبلغ ما تريد..

قلت : لم اجد في عقول الفلاسفة شيئاً كبيراً

قال : التجربة سبيل المعرفة لا القراءة

ومنذ ذلك اليوم وانا اقوم بتجاربي..

وقد كتبت خلال الاعوام الخمسة الماضية اكثر من اثني عشر كتاباً ، كان ديواني (قصائد عارية) اقلها عمقاً إذا قيس بمؤلفاتي الباقية.. وليست كل هذه الكتب شعراً ، فالحق اني اعتبر نفسي فيلسوفاً اكثر مما اعتبر نفسي شاعراً..

وضمّت صور مرعبة : (رجل الذباب ، والرجل النحيف ، وقاع الخارق ، وعملاق من رماد). ومن هذه العنوانات يتبين تاثير المصطلحات الوجودية في حسين مردان . ويبدو انه فهم الوجودية فهماً واعياً ومبكراً ، واظن ذلك عن طريق التكرلي الذي كان يلتقيه في البرازيلية والسويس بوفيه. لقد فهمها على انها « ليست فلسفة إباحية مدمرة كما يصفها أنصاف المثقفين ، وإنما هي مرحلة فكرية هدفها تحرير العقل من القيود والتقاليد التي فقدت قابليتها للبقاء. وخلق قيم جديدة تناسب تطور الفكر البشري ورفع الانسان الى قمة البطولة لتحمل مسؤولياته واخطائه وحده ».

ولكن هل قدر لهذا الشاعر البوهيمي والوجودي والفيلسوف الذي كان يمتلىء بذاته حد التخمة ان يظل يدور في فلك عالمه الخاص ؟ يبدو لي ــ وانا اطرح السؤال ــ ان السؤال نفسه غير وارد. فحسين مردان حتى في اخص خصوصياته كان مع الآخرين. ولعل عام ١٩٥٢ شهد له انعطافاً أكبر نحو هؤلاء الآخرين. لقد كان هذا العام يحمل في ثناياه ارهاصات انتفاضة تشرين ، أما هو الذي كان ثائراً على المواضعات الاجتماعية فقد واصل طريقه ليكون ثائراً على الأوضاع السياسية ايضاً.

كما شهد عام ١٩٥٢ نشاطاً من نوع آخر ، وهو ان يكون صاحب مشروع دار نشر. فتم الاتفاق بينه وبين صفاء مصطفى على اصدار سلسلة من النتاجات الادبية باسم (سلسلة الأدب الجديد). وكانت باكورة عملهما انهما نشرا (عيون الزا) لأراكون ، ترجمة بدر شاكر السياب ، وقدما للترجمة بمقدمة عرّفا بها بأراكون والزا والسياب. ولكن المشروع لم يقيض له الاستمرار.

(٧)

وفي عام ١٩٥٣ دخل حسين مردان السجن.

وفي أخريات هذا العام نفسه تركت بغداد الى البصرة مدرساً ، فأمضيت فيها سنة واحدة ، بل أقل من السنة ، عدت بعدها ـــ أي بعد منتصف عام ١٩٥٤ ـــ الى بغداد ، للالتحاق بدورة ضباط الاحتياط العاشرة في السعدية (وهي صيغة دبلوماسية ومهذبة للمعتقل) ، وعات المقاهي تجمعنا من جديد ، لكنها هذه المرة (البرازيلية والسويس بوفيه) ، كما ان مجموعة الأدباء أنفسهم قد تغيرت أيضاً ، إذ كانت تقتصر على المفصولين من وظائفهم سياسياً أذكر منهم : عبدالملك نوري ويوسف العاني والدكتور صلاح خالص وإبراهيم كبه وعبدالوهاب البياتي ، فضلاً عن حسين مردان وعبدالرزاق عبدالواحد.

ومرت السنوات... وتفرق الشمل.

حتى إذا قامت ثورة السابع عشر ـــ الثلاثين من تموز ١٩٦٨ عاد الأصدقاء القدامى ، ولكن شملهم هذه المرة صار يلتئم ، لا في المقاهي ، بل في المهرجانات الأدبية : مهرجان الشعر.. مهرجان السياب.. مهرجان المربد...

في كل هذه المهرجانات والمناسبات الأدبية ، عدت التقي بحسين مردان وأجالسه وأتحدث اليه ، فوجدته كما هو لم يتغير ، بل لعله قد ازداد طيبة وحباً للآخرين ، بمقدار ما اتسع قلبه الكبير لذلك ، كما زاده الآخرون حباً.

إلا انه كان يشكو داء النقرس

جمعتنا الباخرة « ثورة » أثناء مهرجان الشعر التاسع ، فوجدته متكئاً على احد ارائكها الانيقة على السطح ، فبادرني قائلاً بلهجته المفخمة :

ـــ كاظم ، يا ويل ، هل تصدق اني بعد التسكع والصعلكة اصاب بداء الملوك ؟!

ابتسمتُ ، ثم بعد قليل عاد يسالني : اتملك سيارة ؟

قلت : الحمد لله ، لا بيت ولا سيارة.

ـــ ومحمود عبدالوهاب ؟

ـــ مثلي ، وكفى الله الحفاة شر مصادمات الطرق !

كان يريد ان يستمر بيننا الحديث بعد فراق طويل ، فحدثني عن اسفاره وعن حبه للبسفور الذي زاره مرات عدة.. وعن بيت في بغداد يسكنه ويصعد الى سطحه ثم يسحب سلمه المتحرك وينام مطمئناً..

اعتاد ان يسمي النقرس (داء الملوك) متلذذاً بالتسمية ، وكان هو ملكاً يتربع على عرش (النثر المركز) ، الذي تلمسنا بذوره الأولى في كتابه (صور مرعبة) عام ١٩٥١. لقد صار يضيق بالوزن ويختنق بالقافية ، ولهذا ترك الشعر في أخريات حياته وانصرف الى النثر. وقبل ذلك بكثير كتب في مقدمة ديوانه (الأرجوحة هادئة الحبال) :

« ان تحطيم القافية الواحدة في الشعر الحديث لم يستطع انقاذ الشعر من حوض الصمغ الذي يغرق فيه ، كما ان تجزئة التفاعيل وتقطيعها ـــ ولو انه قفز بالشعر العربي قفزة جبارة الى الأمام ـــ لم يستطع كذلك ان يبتر أو يقتلع اندفاع الشعر العربي الى الذروة ! هو الوزن ذلك الرنين الرتيب الذي يشوش صفاء المخيلة ، ويكتم نبضات الروح وحركتها ، ويشوه طراوة الخيال والوانه التي لا تحتمل مطلقاً الضغط أو التحديد ».

(٨)

لقد حل الانسان كثيراً من الغاز الحياة ، ابتداء من لغز الوحش امام اسوار طيبة وانتهاء بأسرار الفضاء والقمر والنجوم ، ولكن حيرته الكبرى ظلت كما هي أمام اللغز الأكبر : الموت... الموت الذي دفع بكلكامش للبحث عن الخلود ، وانطق شكسبير بعبارته الخالدة على لسان (مكبث) : إنما الحياة ظلال شاردة ، ممثل تعس يظل يهذي ويصرخ على خشبة المسرح الى ان ينتهي دوره فلا يعود احد يسمع صوته.

وبعد ذلك ، بعد شكسبير بزمن طويل ، جاء حسين مردان ليقول في مقدمة احدى قصائد ديوانه (الأرجوحة هادئة الحبال) : لم أشعر بالحزن العميق إلا بعد ان ادركت ان الموت أحد قوانين الطبيعة التي لا يمكن نقضها.

في اواخر آب ١٩٧٢ رايته لآخر مرة.

كان ذلك في حدائق اتحاد الأدباء ، وكان قد عاد تواً من رحلة الى أوربا... تحدثنا قليلاً.. ولم يكن يشكو شيئاً حتى داء الملوك.

وفي تشرين الأول ١٩٧٢ مات حسين مردان.

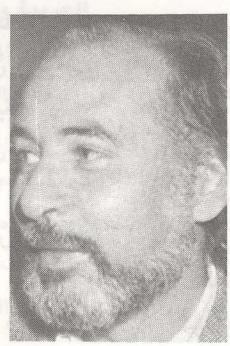
شهريات الأقلام

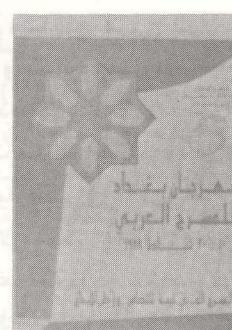
شهريات الأقلام

شهريات الأقلام

شهريات الأقلام







مهرجان بغداد للمسرح العربي



افتتح السيد لطيف نصيف جاسم وزير الثقافة والاعلام ، مهرجان بغداد للمسرح العربي والذي اقيم للفترة من ١٠ — ٢٠ شباط ١٩٨٨ تحت شعار : « المسرح العربي خيمة للتضامن ووطن للابداع ».

وقد القى السيد الوزير كلمة جاء فيها : « ان تواصل الفعاليات الثقافية والفنية والعلمية لا يحدث هنا مصادفة ، انه تجسيد حي وكامل لارادة الدفاع عن الحياة وقيمها وعن عملية البناء التي يعبّر عنها بالقيادة الفذة للسيد الرئيس القائد صدام حسين..».

واضاف يقول : « ان بغداد التي تفتح لكم أبوابها مشرعة لتحتضنكم وتحتضن فعالياتكم ، إنما تعبّر عن خصائصها الحضارية والثقافية ، وهي خصائص تمتد جذورها الى عشرات القرون..».

وقال : « ان بغداد تسعى اليوم سعياً حثيثاً الى استعادة دورها بجهود ابنائها وأبناء الأمة العربية الذين اعطوها أمس ويعطونها اليوم ، لأن لكل منهم حصة في بغداد في تواريخها وفي حاضرها ».

كما تحدث الكاتب المسرحي سعدالدين وهبة — رئيس الاتحاد العام للفنانين العرب قائلاً : « ان هذا اللقاء هو تعبير صادق وحقيقي عن وحدة الأمة العربية ، وهذا التجمع المسرحي الذي يقام في بغداد يحمل معانٍ عميقة ، إذ ان المسرح العربي هو المعبر الأول عن ارادة الشعب لنيل الحرية والاستقلال وحقه في الحياة الشريفة ثم القى السيد مصطفى الكاتب — رئيس اتحاد الفنانين الجزائريين كلمة الوفود العربية وقد جاء فيها : « ان ما تقيمه بغداد من مهرجانات فنية وثقافية عربية لدلالة واضحة عن معاني صمود العراق العظيم ، وهذا ما يزيدها تألقاً وعظمة وهي تصد العدوان الايراني عن البوابة الشرقية للأمة العربية ».

واضاف يقول : « ان مهرجان المسرح العربي ، هذا الملتقى الرائع بين الفنانين العرب يؤكد دوماً دور بغداد العريق في كل مجالات الثقافة والفنون ».

وتم بعد ذلك عرض مسرحية « الشاهد والقضية » للفرقة القومية للتمثيل — تأليف : عادل كاظم واخراج محسن العزاوي.

ويتناول مضمون المسرحية نضال الانسان في الدفاع عن حقوقه المشروعة وتصديه لقوى الشر.. دون تحديد للزمان والمكان ، إلا ان سير الأحداث يكشف عن نضال العراقيين من أجل بناء مجتمع متمدن ينعم بالعز والحرية..

وقد استوحت المسرحية هذا المضمون من التراث العربي ، وتخللتها مقاطع غنائية راقصة. وخلال ايام المهرجان تحدث عدد كبير من المسرحيين في اجهزة الاعلام المرئية والمسموعة والمقروءة عن حبهم واعتزازهم بالعراق الذي يحتضن الفن والفنانين.. واشاروا الى « ان الأعمال المسرحية في زمن الحرب لها أثر كبير في تحريك وتأجيج الروح الوطنية لدى المواطن وبث الحماس والاندفاع فيه.. كما ان هذه المهرجانات الأدبية والثقافية والفنية تجسد متانة الجبهتين الداخلية والعسكرية للعراق ، وان المناخ الثقافي العربي الآن يعطي للمثقفين العرب الأمل في ثقافة عربية جديدة تعبر عن هوية المجتمع العربي الموحد ».

وبهذا المهرجان يستعيد المسرح العراقي صورته المتألقة التي تضرب جذورها عميقاً في معطيات الفن المسرحي ، كما يؤكد تواصل الحياة الثقافية في وقت يتواصل فيه الاصرار العراقي في الدفاع عن الحضارة التي توهجت في بلاد الرافدين ، وما زالت تضيء... رغم كل

المعوقات التي يحاول النظام الايراني ــ الصهيوني زرعها في طريقه.

وكانت (٣٧) فرقة مسرحية عراقية وعربية تقدم عروضاً يومية تتراوح بين ٤ ــ ٥ عروض ، وخصصت (١١) قاعة مسرحية لفعاليات المهرجان العربي ساهم في وقائعه اكثر من (١٠٠٠) فنان وناقد مسرحي.

وتمت مناقشة العروض المسرحية في جلسات نقدية صباحية.. وقد نقلت جلسات المناقشة على شاشة التلفزيون ورافق المهرجان برنامج تلفزيوني يومي واكب مسيرة المهرجان ، واصدرت نقابة الفنانين العراقيين صحيفة « فن » اليومية التي تابعت وقائع المهرجان.. والتقت عدداً كبيراً من الفنانين المسرحيين العرب وكرست الصحف العراقية صفحاتها الثقافية لتغطية الانشطة المختلفة التي جاء بها مهرجان بغداد للمسرح العربي.

وقد ساهم (١٨) قطراً عربياً وقدموا (٥٦) عرلاضاً مسرحياً بينها (١٧) مسرحية عراقية.. وشارك (٣٩) ناقداً في التعقيب على عرض الفرق المسرحية واسهَمَ في مناقشتها (٣٥٠٠) مشارك على مدار عشرة ايام.

وكانت آخر فعاليات المهرجان تقديم مسرحية « رسالة الطير » للفرقة القومية للتمثيل ومسرحية « يا ثورة في خيالي » لفرقة المسرح الوطني التونسي.

وفي ختام المهرجان اصدر الفنانون المسرحيون والنقاد العرب المشاركون بياناً جاء فيه : « ان هذا المناخ الثقافي الذي تقيمه بغداد ليشيع روح البهجة والصمود يتم في الوقت الذي يناضل فيه اكرم شبابنا في اشرف المعارك ليثبت ان البناء يرتفع شامخاً في مواجهة الدمار والوحشية والعدوان ، وان الثقافة تناضل بجوار البندقية ، وان الاشراقة التي ارادوا محوها من وجه المستقبل تزداد سطوعاً وفرحاً بالحياة ، وقد كان هذا التجمع الابداعي الثقافي الرائع من اجل بناء الانسان المقاتل والمناضل للبناء ، خير دليل على حيوية هذه الامة وصمودها في وجه التترية الصهيونية والفارسية.. كما عبر المسرحيون عن تضامنهم المطلق مع انتفاضة الشعب العربي الفلسطيني في الارض المحتلة ونضاله ضد عمليات القمع التي يمارسها الكيان الصهيوني واستعادة الشعب الفلسطيني لوجوده وحقه المشروع في وطنه فلسطين...

واكد البيان سعي المشاركين في المهرجان الى تكريس وحدة الظاهرة المسرحية العربية ووحدة المنبع والجمهور وتحقيق الابداع المسرحي القومي وتجسيد وحدة الكلمة والحضارة كبعد اساسي للتضامن العربي. واشار البيان الى ان المبدعين سجلوا نجاحات في المهرجان على طريق بناء لغة مسرحية نابعة من سِفر المسرح وقادرة على ان تعبر في بلاغة ممتعة عن قضايا الانسان العربي.

كما لاحظ المشاركون ان كل العروض التي قدمت في اطاره تؤكد الهوية العربية للمسرح ، وان احداً لا يختلف على ان جوهر الهوية العربية للمسرح ، التزامه بطرحج القضايا العربية المعاصرة وتحري التحليل الصادق للشخصية الفردية والجماعية للمسرحيين المعاصرين.

وقد رفع المشاركون برقية الى السيد الرئيس القائد صدام حسين ، هذا نصها :

السيد الرئيس صدام حسين ــ رئيس الجمهورية العراقية المحترم

الابداع العربي.. بكلمته الصادقة التي تنطلق من قدسية ضميره.. من محراب المبادىء.. من المسرح.. يحيي بصدق وإيمان مقولتكم النبيلة في حق الفنانين :

الفنان كالسياسي كلاهما يصنع الحياة بصيغ متقدمة.

ونقف يا سيادة الرئيس في كل الخنادق المقاتلة والتي تحمل شرف انتصار الامة العربية وعلى امتداد مساحة الوطن الكبير في العراق وفلسطين.

ونعلن ونحن مجتمعون تحت خيمة التضامن والابداع في هذا المهرجان العربي الهوية.. نعلن عن تقديرنا لما لمسناه وعشناه في بغداد الثورة والنصر.. وما وضعته يا سيادة الرئيس من امانة في اعناقنا لحمل بيرق السمو والمبادىء منتصراً ومتوازناً مع خندق الانتصار الذي تخطه بنادق المقاتلين من جيش العرب حماة البوابة الشرقية.

إننا يا ايها المبدع القائد نعاهدكم على حمل الرسالة النبيلة المخلصة كلمة صادقة.. تنقل واقع الامة العربية الى مجد تراثها وحضارة مشرقة لاجيال المستقبل.. ونجعل من مشاعل مسرحنا العربي درباً للجموع وكلمة خيرة مخلصة مناضلة.. من اجل امة عربية واحدة.. في وجه كل المعتدين واملاً في تحقيق العدالة والحرية والسلام.

«المنفى المزدوج»*

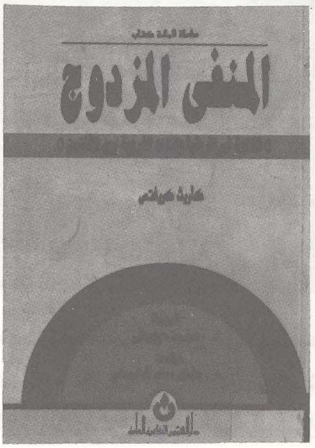
● عائد خصباك

لماذا منفى مَنْ كانوا موضوع هذا الكتاب مزدوجاً ؟

في الكثير من الكتابات التي تناولت موضوع الأدب في أفريقيا السوداء ، كان الجواب عن هذا السؤال هو دائماً نقطة للبداية. منها كتابات جيرالد مور ، الذي يعتبر أفضل كاتب أوربي عرّف بميزات هذا الأدب وخصوصياته وكتابات الدكتور علي شلش في الموضوع ذاته ، أما في هذا الكتاب ، فلأنه تناول الأعمال التي كُتبت باللغة الانكليزية ، وبالتالي فانه حدد نفسه بأدب البلدان التي كانت محتلة قبل الاستعمار الانكليزي ، فان المؤلف يجيب : « على الرغم من نشأة الكتّاب في بيئة ثقافية مختلفة جذرياً عن بيئة انكلترة ، فانهم اختاروا الكتابة باللغة الانكليزية ، وهم لهذا السبب منفيون عن مصادر تلك اللغة وموروثاتها ومنفيون لغوياً عن الأجواء والشعوب التي يكتبون عنها ».

أما السبب الذي جعل المؤلف يدرس تجارب كتّاب أفريقيا وجزر الهند الغربية الذين يستعملون اللغة الانكليزية ، فهو تماثل التجربة وهي الخضوع للاستعمار وتعرضهما الى تمييز عنصري وثقافي. وما عدا ذلك فان الهدف من هذا الكتاب هو تعريف القارىء ببعض الشخصيات الرئيسة التي تمثل الكتابة الجديدة ، وكذلك ببعض الاتجاهات المميزة لها. ومن هذا المنطلق استبعد الكاتب المنهج التاريخي ، وهو البحث عن الجذور ، سواء تلك التي يتناقلها الناس شفاهياً ، أو التي كُتبت باللغة المحلية المحدودة الانتشار ، وبدأ بالروائي أشيبي من نايجريا ، وروايته « الأشياء تتداعى » فهي في رأيه تمثل نقطة الابتداء التي أصبحت فيها الكتابة الأفريقية بالانكليزية مَغْنَماً لا يمكن اغفاله في العالم كله ، وهي ليست فقط مهمه بحد ذاتها ، بل لأنها أصبحت انموذجاً لعدة روايات جاءت بعدها ، وقعت جميعها في شرك التأثر بأخرى لم تستطع الفكاك منه ، لدرجة انها كانت بصورة أو بأخرى تصوّر عالماً كانوا ينظرون اليه بعين اشيبي نفسها.

ولأن المؤلف أراد ان يبين مهام الكاتب الأساسية في وضع كان يملي عليه ان يستجيب للحياة بشكل يختلف تماماً عما هو موجود في بلدان أخرى ، فقد وضع أول فصوله الخمسة تحت عنوان « تمجيد الماضي : مواجهة المستقبل » فبدأ بتصنيف الكتابات على صعيد التاريخ السياسي في أفريقيا إبان الفترة الأولى ، فالكتّاب هنا يمتازون بهدف مشترك يتجاوز الأهداف الأدبية التي لا يحيد عنها إلا كاتب عرضي ، يجمع بين الرؤيا السياسية دون ان يتخلى عن الأسس المتينة التي ترفع العمل الى مصاف الأعمال الخالدة. لقد كانت المهمة واضحة وهي تتمثل في تأكيد سموّ وجمال الثقافة التي تجاهلها أو شوهها الكتّاب والمؤرخون الاستعماريون. في البداية بدت بعض الحقائق واضحة لا تقبل الشك ، تستمد نسغ حياتها من قيم النضال من أجل الاستقلال ، وعلى الكاتب



أن يكون معلماً ومرشداً ، من أجل أن يعلّم الجماهير ، لهذا السبب تجنب الغموض ، وركز على الأشكال والثيمات الموروثة لتكون مفهومة من لدن الشعب ، ومع ذلك فهناك فرق هائل بين الكتابات المسطحة وبين تلك التي تستفيد من كل ذلك الثراء الميثولوجي لايصاله بشكل يعلّي كثيراً من القيم الفنية اضافة للقيم الأخرى ، فمثلاً ان محاولة التعمق في « داخل » تجربة الماضي التي جعلت رواية (الأشياء تتداعى) تستحوذ على خيال جيل بأكمله من كتّاب أفريقيا السوداء ، والسبب لأن اشيبي لم يتعامل مع اطروحة تاريخية تلبس قناع الرواية ، وهو أيضاً يمثل الخيال الطبيعي للروائي الذي يعمل خلال احداث وشخصيات معينة وخلال درجات مميزة في الوجود والشعور ، ولهذا السبب فانه مما يبعث على الدهشة ان الحدث العام عنده يدخل في الخاص في مهمة اعادة الماضي وتمجيده. ومع ذلك وصل الى اهدافه كما لم يصل اليها أحد ، فصور المجتمعات السابقة وعرض لفلسفاتها العميقة التي تتمتع بالقيمة والجمال ،

(*) المنفى المزدوج : تأليف : كريث كريفنس ترجمة محمد درويش. اصدار : دار الشؤون الثقافية / بغداد.

مستفيداً من ثقافتها الشفاهية التي تحتوي على الحكمة والتجربة الموروثة التي تناقلتها الأجيال من خلال الأقوال السائرة والقصص والخرافات.

عندما استبعد المؤلف المنهج التاريخي فانه بالضرورة تناول اعمال الكتّاب الافارقة الدين يكتبون بالانكليزية كرد فعل ازاء الرومانسية التي سبقهم فيها مَنْ كانوا يكتبون باللغة الفرنسية، لهذا السبب لم يتعرض المؤلف الى فلسفة حركة « الزنوجة » اضافة الى ان هذه الحركة قادها كتّاب ممن كانت الفرنسية هي اللغة التي يكتبون بها، من هنا لم تاخذ هذه الحركة ابعادها ابداً عند الكتّاب الأفارقة الذين يكتبون بالانكليزية رغم المشاغل السياسية والاجتماعية والأدبية المشتركة.

في الفصل الأول بحث الكاتب مشكلة اللغة ايضاً، لقد تمثلت في انه يتعين على الكاتب الأفريقي أن يسجل وباللغة الانكليزية النبض الداخلي لثقافة تكون فيها اللغة الانكليزية مجهولة تماماً تقريباً، لذلك فان معالجة قضية المجتمع الأفريقي من ناحية لغة الكتابة تتمثل في اكتشاف المصطلح الانكليزي الذي سيستوعب المادة الجديدة، من هنا بدأ الكتّاب بادخال انماط اللغة والايقاعات الافريقية على اللغة الانكليزية.

وإذا انتقلنا الى وضع الأدب بعد الاستقلال، في القسم الأخير المخصص من هذا الفصل، نرى ان الكاتب الأفريقي اصبح ميالاً الى البحث عن وجهة نظر افريقية ومن ثم توضيحها، وجهة النظر هذه لم تنس الأحداث التي طمستها منذ زمن طويل اسطورة الأوربيين الخاصة بالفتح والمدنية.

إن ادراك المهمة الجديدة للكاتب يتضمن ادراكاً للمشاركة التي يتحملها في العملية التي يتم بواسطتها تدمير العالم القبلي وبعث العالم الحضري الى حيّز الوجود. لذلك فان انجاز عمل روائي مثلاً في « عصر التحرير » يقتضي اكتشاف تكنيك جديد يلائم مادتها.

في الفصل الثاني « صراعات وتواصل » يناقش المؤلف دور الكاتب في المجتمع الجديد، لقد برز الى حيّز الوجود أبطال في الروايات يناضلون من أجل الاحتفاظ بقبضة واهية على حقيقة الفرد والمعنى الذاتي، ولعل هذا هوس اوربي الأساس بالرؤية الفردية كان بعيداً عن مجال موضوعات الأدب الأفريقي، وربما كان مبعثه هو الرفض الآني لمواجهة الحقائق السياسية القاسية التي جاءت بعد طول انتظار. أما في مجال الشعر فان المؤلف وصل الى نتيجة قد تكون مختلفة عن ما قاله عن الرواية وهي « ان الشاعر الأفريقي الحديث في بحثه عن « شكل ومصطلح جديد » لديه موروثان يستند اليهما : الموروث الشعري الأفريقي والموروث الشعري للغة التي اختار الكتابة فيها، ولهذين الموروثين مشاكلهما التي يتعين عليه حلهما بغية تحقيق اسلوبه الخاص » فبماذا يتمثل الاسلوب الخاص؟ ان أكثر المتشددين للحداثة يهتمون بتصوير وتفسير الواقع الأفريقي الذي يوسع دائرة استعاراتهم بطريقة فريدة، يترجمون المحتوى الصوري للصور الموروثة ولكن يضيع اثناء هذه العملية جزء كبير من القوة الايحائية، ويضيع العنصر التمثيلي والادائي للأشكال الأفريقية الموروثة.

ومع ذلك تكون دائماً هناك استثناءات في كل اتجاه من اتجاهات الآداب وفي كل جنس من أجناسه، فالاستثناءات هذه لم تقف — بعد اتصال الأديب الافريقي بالثقافة الأوربية — موقف العابد الخاشع، إنما كانت تنتقي فيها أجود ما فيها، وكانت تجد ذاتها تناقضاً واضحاً في الفكر والسلوك، فتحاول ان تراب الصدع بنفسها.

وبنهاية هذا الفصل، يكون المؤلف قد انتهى من تسجيل ملاحظاته على أهم الخصائص المميزة للأدب والكتابة الأفريقية، وهي كما رأينا لم يكن يعنيها دراسة المراحل التاريخية منذ بداية دخول الاستعمار، تلك المتمثلة في مرحلة قبول الوافد الجديد ثم الدخول معه في المنافسة والتحدي، الى حين وجود الأزمة، تلك التي تتمثل في مرحلة قبل التحرير، قد نجد هذه المراحل متمثلة في عمل أدبي، لا يملك الكاتب إلا ان يشير لها، لا بدافع دراستها، بل لأنها تدخل في نسيج العمل الابداعي، كما يستخلص المؤلف فكرة ان السياسة الاستعمارية مهما اختلفت من بلد لآخر فانها تؤدي الى نتيجة واحدة، وموقف موحد من الموروث، خاصة في البلاد التي استعمرها الانكليز، سواء كان الاستعمار يعتمد سياسة التذويب والدمج وهي سلخ المستعمرة والحاقها بالدولة الغازية وتذويبه شخصيتها في شخصية الأخيرة. أو تعدد الأجناس والمشاركة، اي اتاحة الفرصة للمواطنين للمشاركة في الحكم، مع خلق طبقة متعاونة من الموظفين والاداريين، تتلقى تعليماً متوسطاً في الغالب، كما حدث في كينيا. أو سياسة التفرقة العنصرية، وهي سياسة تجمع البعدين السابقين، لكنها تتفوق عليهما في الغلظة والعناد، وعزل الأفريقي وابقاؤه في مكان يظل فيه دائماً دون الأوربي الأبيض المستوطن.

وفي الفصلين السابقين يستخدم المؤلف مصطلح « الكتابة الأفريقية باللغة الانكليزية » أو « الكتابة الأفريقية باللغة الفرنسية » فالكتابات الأخرى تستخدم مصطلح « الأدب الأفريقي » وهي لا تستخدمها بالمعنى الجغرافي العام الذي لا يفرق بين منطقة ومنطقة أو بين جنس وجنس أو بين لون ولون، وإنما تقصد الأدب جنوب الصحراء الكبرى، الذي

يتخذ محتوى غريباً مغلوطاً انعكس فيما يسمى بالادب الزنجي أو أدب السود، وهو مصطلح أوجد نتيجة الأفكار الخاطئة عن أراضي الغاب وأكلة لحوم البشر، ولهذا فان هذا الكتاب اقترب من المصطلح الصحيح ودرس خصائص الادب في كل بلد مثل « الأدب النايجيري والأدب السنغالي والادب الغاني.

في الفصل الثالث « الطفولة والرحيل — النشوء في الكاريبي » يدفعنا المؤلف مباشرة الى قلب المشكلة، بعد ان يقارنها بوضع الكاتب في أفريقيا، فالكاتب في جزر الهند الغربية قد عانى هو الآخرمن مشكلة المنفى المزدوج، ولكنه لا يملك ما لدى الافريقي من تراث حي ولغة موروثة وهوية تاريخية، الكاتب في جزر الهند الغربية لا يملك سوى حقيقة وجوده المنفصل ولونه وعاداته المميزة لمعارضة القيم الاستعمارية التي ورثها، وللعبودية التي حرمته من شخصيته وجذوره وهويته الثقافية، وكل ما يستطيع ان يفعله الكاتب هنا هو ان ينطلق من تجربته الخاصة، لهذا فالرواية غنية بتفاصيل الطفولة والمراهقة — هل هي استعاضة عن التاريخ؟ ان الوعي التاريخي هنا يتحول الى الاحساس بالهوية والمكان. فالانحطاط الثقافية المستوردة من انكلترا الى الهند الغربية والتي جرت تغذيتها بعناية لتحل محل كل الانماط القائمة سواء كانت أفريقية أم هند غربية أَم آسيوية، كانت مصممة لادائه وضع قائم يجري فيه تعليم المواطن كيف يحتقر نفسه ومن ثم يرى تقدمه ضمن إطار التقليد الناجح لأسياده الانكليز. لقد أُرغم سكان الهند الغربية على قبول ذلك والوصول الى نتيجة مفادها انهم لا يملكون تاريخاً. وإذا وجد فانه مدعاة للعار ودليلاً على حقارتهم الموروثة، حتى اننا نجد ان كاتباً ذكياً مثل « في. أس. نايبول » يبدو وقد قبل مسؤولية سكان الهند الغربية في اللا جدوى من كل شيء. قال « ان التاريخ يتم بناؤه على الانجازات والابداع، ولم يحصل أي ابداع في الهند الغربية ». ان نظام التعليم الاستعماري، كان موجهاً، اضافة الى كل ذلك الى قمع الاحساس بالذات، ان (فلامنك) وهو أحد أشهر الروائيين في جزر الهند الغربية يلاحظ الان السياسة الاستعمارية جعلت السكان دوماً يسعرون بالذنب والعار إزاء « فشلهم ». لقد ادت هذه الحالة الى اهمية الفكرة المركزية في الكتابة هنا ومؤداها ان عالم الكاتب إنما هو عالم خيالي وغير حقيقي.

إن الكاتب في جزر الهند الغربية، اتجه الى الداخل، بعيداً عن كل ما يجري امامه، وعلى نحو طبيعي لاختبار تصوراته، وكما هو الحال مع الكاتب الافريقي، فان رواية السيرة الذاتية ورواية الطفولة والرحيل لا تملك خلاصة للتجربة الماضية حسب، بل محاولة لتحديد الطريق الامامي. ان اهم الروائيين ومنهم جورج فلامنك في « قلعة جلدي » عالجوا موضوع الطفولة واستخدموا الطفل الراوي. من هنا، من خلال اعادة خلق تجربة الطفولة تابع الكتّاب نشوء الوعي في جزر الهند الغربية، فالنماذج العائلية والظروف الاقتصادية والآمال الثقافية ليست أموراً معقدة، بل هي ترسم نفسها في وعي الطفل الذي يكبر معها. ولتاكيد ذلك عرض المؤلف لنا في هذا الفصل نماذج متعددة لروايات عرضت لتلك الحال، وكلها تعكس بما لا يقبل الشك ان الوعي الذاتي المتحقق يتساوى في أهميته كحدث في تاريخ الهند الغربية. ولكن مع روايات الطفولة والرحيل نكتشف الروايات التي تسعى الى تحديد الواقع الحاضر والماضي وخصائصه. هنا نكتشف المنفى المزدوج الذي يتعمق بشكل أكثرحدة مما هو عليه في الأدب جنوب الصحراء الغربية في أفريقيا.

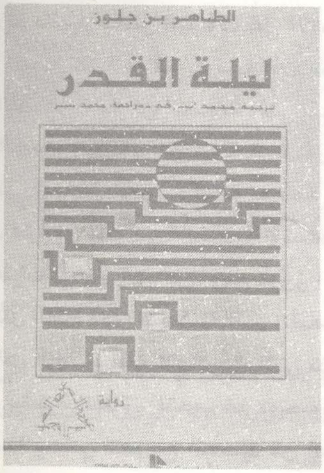
وفي الفصل الرابع: الاحساس بالمكان تحقيق التفاهم مع الكاريبي. يدرس المؤلف محاولات التعامل في الأدب مع الوقائع الجديدة في الحياة المعاصرة في جزر الهند الغربية. لقد سعى المؤلف الى متابعة مثل هذه المحاولات منذ جذورها التي وجدت سابقاً، كما نقرأ بعض المشكلات التي واجهها الكتّاب الذين ارادوا التعبير عن وقائع أوطانهم؛ ان أهم ما في ذلك هو حالة نشوء الاغتراب الواسع الانتشار عن فقدان الزنجي لجذوره القوية في فضاء غريب ومعزول. ولهذا كما رأينا في الفصل الأول والثاني فان العمل الادبي والصراع السياسي طالما ارتبطا ارتباطاً وثيقاً، لدرجة ان المؤلف يعتبر رواية (يوم جديد) لفيك ريد من جامايكا، أحد البيانات المبكرة لاكتشاف مواطن الهند الغربية، انه ليس عديم الجذور بسبب افتقاره الهوية وليس ابن مفقود لافريقيا أو آسيا، بل رجلاً صنعته ورسمت ملامحه هذه الجزيرة الآن. لذلك فهي تحظى بتاريخها القومي وثقافتها، من خلال تقديم صورة للحياة في جامايكا من الداخل، وهي صورة كاملة عن المعاناة والبؤس والفقر المدقع، ففي هذه الصورة لجامايكا لا توجد صور للشواطىء الخلابة والجبال التي تكسوها الغابات، بل تعكس عالماً متطلباته المطردة تغلق الباب أمام كل شيء باستثناء الاضطهاد اليومي المباشر، في مثل هذه الروايات تقدم أقوى الادانات للسياسة الاستعمارية في الحياة المعاصرة لجزر الهند الغربية. كل ذلك أدى الى خلق موروث في الكتابة الاحتجاجية ذات الوعي السياسي.

في الفصل الأخير « الأسطورة والواقع/ البحث عن الشكل » تقييم لانجازات هذه الكتابة وأصالة تطورها، وعدم اهمال الأهداف الجمالية المختلفة التي يجب وضعها في الحسبان، ومع ظهور الاهتمام بالجماليات الموروثة بالنسبة للكتّاب الافارقة وهم يسعون الى التجديد،

إلا ان التجديد من وجهة نظر المؤلف كان تقليدياً على ضوء المفاهيم الأوربية والأمريكية المعاصرة ، إذ استقى معظم الكتّاب الأفارقة نماذجهم الخاصة بالشكل من مناهج دراسة الأدب الانكليزي التقليدية. وتبرير ذلك من وجهة نظر المؤلف هو ان الكاتب الأفريقي أو الكاريبي لديه دوراً مهماً يريد ان يلعبه في التعبير عن ضمير شعبه ، ولهذا فان علمه لم يكن مكرساً لتسجيل التجربة فحسب ، بل تجديد وعي مواطنيه بهويتهم المتفردة ، وهذا يعني ان الكاتب كان دوماً يعي ان فنه محدود الى حدّ ما بواسطة وظيفته في العالم الذي يصفه ، ومن هنا فان مادة الموضوع كانت لها أهمية كبيرة بحد ذاتها ، لقد أدى هذا الى الاحساس بان الكتابة يجب ان تدور حول العالم الواقعي بطريقة بسيطة وصريحة ان مثل هذا الافتراض خطير يتعلق بموضوع الكتابة عموماً وهو يتمثل في ان الشكل غير مهم وان المهمة الوحيدة أمام الكاتب هي ان يكون نزيهاً ازاء تجربته ومعتقداته ، كما ان هذا الاتجاه التبسيطي في حد ذاته هو الذي يؤدي الى كتابة الأعمال التي لا تخرج عن كونها مجرد سير ذاتية أو الكتابة الصحفية الرديئة. ان الكتابات المنتقاة سواء أكانت أفريقية أَم كاريبية ، قائمة على الفهم الجيد للعلاقة بين الأسلوب والمضمون في الكتابة الجديدة ، لذلك أدى الى انتعاش الأشكال الموروثة في الشعر والنثر ، بل وأدى الى التجريب الخلاّق والمبدع. ان كتّاباً مثل « اشيبي » و « لامنك » قاموا باستمرار بتطوير أساليب جديدة تهدف الى التوفيق بين الانكليزية والتجارب الجديدة المستمدة من الحياة الاجتماعية في أفريقيا والهند الغربية. وأعمالهم توضح دون شك تنوع الانجاز والابداع اللذين تستطيع ان تخلفهما هذه العلاقة الخاصة والمزدوجة للغة والثقافة.

« ليلة القدر »
قوة التصور وثراء الواقع

● نواف ابو الهيجاء



(١)

أجد نفسي مضطراً لتكرار ملاحظتين أساسيتين قبل الخوض في لج الموضوع :

الأولى : التأكيد على ان هذا « الموضوع » ليس « خطاباً نقدياً » ، بل مجرد « رأي تذوقي » — إن صح التعبير.

الثانية : مع ان تلخيص أي عمل فني — حقيقي — عملية مستحيلة عدا عن كونها غير منصفة ، إلا ان ثمة ضرورة تملي احياناً على الدارس تقديم « فكرة » عن النص ، ما دام بعيداً عن أيدي الكثير من القراء.

و « ليلة القدر » ، بعد هذا، رواية أثيرت حولها ضجة ، بعد ان منح مؤلفها الطاهر بن جلون جائزة « كونكورد » الفرنسية مؤخراً ، ذلك انها نُشرت وكُتبت قبل ذلك بالفرنسية.. والكتابة عنها ، إذن ، قد تثير حساسية خاصة لدى بعض القراء إن نحن بخلنا عليهم في تقديم (خلاصة) للحدث (!) على أقل تقدير.

وسألخص النص من وجهة نظر « السطح » المنظور ، أولًا ، ومن ثم فان الدراسة لابد ان تبحث في معاني (العمق) ثانياً.

في المنظور العادي ، للنص فان الرواية تتحدث عن عائلة تنجب « البنات » والأب يريد « الذكور » ، على الأقل ليجاري شقيقه « غير الطيب » ، لكن هذا لا يحدث ، وحين تنجب زوجته آخر مرة (انثى) ينكر صفتها تلك ويزعم ان المولود « ذكر » ولعشرين عاماً تعيش الفتاة على انها « ذكر ».. ترتدي ملابس الرجال ، وتتصرف كالرجال ، وتُعامل على هذا الأساس. لكن أباها ، وعلى فراش الموت يطلق سراحها ، ويطلب اليها المغفرة عما سببه لها من حرمان ، ومن حيف. وهكذا ، صبيحة موت الوالد ، تغادر الفتاة الاثنين معاً : البيت ، وحياة الذكورة. وفي محاولتها الأولى إثبات كونها « انثى » فانها تستسلم في الغابة ، لأول « ذكر » دون ان تعرف حتى وجهه. هكذا تفقد « البكارة » ، لتدخل في عالم آخر في مجتمع يقدس الفحولة ، مع انها حاولت قبل ذلك ، ان تعود الى الطفولة النسائية

(*) الطاهر بن جلون : ليلة القدر — ترجمة محمد التركي — مراجعة محمد نبيس — دار توبقال للنشر (٧٧) سلسلة عودة النص — المغرب ١٩٨٧.

التي فقدتها ، لكنها تُطرد من جنة الطفولة لأنها يمكن ان تغوي ، بأنوثتها ، شيخ الطفولة. تهرب الى المدينة ، وتتلقفها « الجلاسة » في الحمّام. والجلاسة امرأة دميمة ، رثة ، وعملها مكروه ومذموم ، لكنها « تشفق » على الفتاة ، وتأخذها الى بيتها لتعمل فيه مساعدة لها في خدمة شقيقها الأعمى الذي تدعوه « القنصل ». أما الجلاسة والقنصل فهما بقايا أسرة دمرها الزلزال ، وفي حي ، دمر فيه الشيطان الأثم بانهيار بعض البيوت على الآثمين. في البيت تنشأ علاقة غريبة بين الفتاة والقنصل ، مع ان العلاقة التي تربط القنصل بشقيقته الجلاسة تظل مريبة حتى النهاية ، إذ ان شقيقته تصحبه عادة كل فترة الى بيت سيء السمعة وتصف له الفتيات ليختار إحداهن. ومع مرور الأيام تحتل الفتاة مكان الجلاسة لدى القنصل ، فتاكل الغيرة قلب الجلاسة التي تذهب الى عشيرة الفتاة ، لتخبرهم بوجودها. هكذا يحضر العم مع العديد من افراد العائلة بعد ان تكون العلاقة بين الفتاة والقنصل قد وصلت الى مرحلة التماس الجسدي الكامل. وهنا تقدم الفتاة على اقتراف جريمة قتل عمها ، لتودع في سجن النساء مدة خمسة عشر عاماً. وفي أثناء فترة السجن ، يخيل إليها ، أو هي حقيقة ، ان شقيقاتها قد تآمرن مع السجانات لقتل « الشهوة » الجسدية فيها ، بختان تام ، وقتل للقدرة على « الانجاب ». وتتواصل في العلاقة مع القنصل ، ولكنها في الوقت نفسه تتحول الى امرأة ذات قدرة خاصة ، ومنزلة خاصة عند النساء. ثم ينقطع عنها القنصل فترة. وتخرج من السجن « وليّة » قادرة على منح الفتيات والسيدات القدرة على « الانجاب » بلمسات « مادية » لأجساد النساء اللواتي يردن التخلص من « العقم ».

وبعد ان تخرج من السجن تتجه الى « الجنوب » حيث البحر ، لترى ، وهي هناك ، ما يشبه « الرؤيا » ، فترى « وليّة » أخرى مؤمنة تشبه الجلاسة ، ولتكتشف وجود (وليّ) يتبرك به الرجال والنساء ، ولتقف في صف الرجال لتدركه وهو بالطبع صورة من القنصل الذي يقول لها : ها انتِ أخيراً.

(٢)

بعد هذا الظلم « الفادح » الذي ألحقته بالنص ، لابد لي من محاولة إنصاف. الرواية غير عادية ، واللغة جميلة ، وقدرات بن جلون لا شك فيها واضحة ، إذن ، أين (العمق) ! وكيف تتجلى قدرة هذا الروائي !؟ اهي في مجرد « الحض » على متابعة الرواية من خلال الإصرار « الذكي » على متابعة مشاهدة الإثارة ، على قلتها. وعلى اهميتها !؟ الصحيح ، ان كل جملة تعني شيئاً معيناً. لذلك فخلاصة الرواية هي « الرواية كاملة » دون زيادة أو نقصان. « كل تجعيدة قرن » (ص ٥) هذه الجملة مفتاح الرواية وهي تمنح القارىء احساساً ، مدهشاً بانه مقدم على قراءة نص كل شيء فيه له أكثر من بُعد. هي بالتالي الجملة الانتباهية ، وإلا سقط النص حيث يسقط القارىء. ان هذه الجملة تشير ، بوضوح ، الى ان ثمة ابعاداً « تاريخية » ، عميقة للأزمة التي تعاني منها — البطلة — حيث تصر على ان « الراوي » قد « دمرته قصتي » ص ٨ والراوي العجوز ، القادم من الجنوب ، يصبح بلا جمهور ، وبما انه يروي حكاية — ظلت حكاية ، فلم يعد لها اي امتداد في الراهن. بمعنى ان الراوي الذي دمرته قصة المرأة. قد وصل الى مرحلة الدمار بسبب إصراره على المضي في قراءة « الحكاية » من كتاب قديم ، مع ان الزمن قد قلب الكثير من المفاهيم ، وغير الدنيا كلها. لذلك تكون رؤية البطلة « المؤلف » اشد وضوحاً حيث يخرج الشاب ، الراوي ، نتفاً غير متناسقة هي (نتف من مصير إنسان) ص ١١ (لقد فقد العربي أصالته إذن ، وصار يستعير الأشياء من أماكن شتى) مع انه كان فيما مضى شعب من البدو » « يقوده الضلال ويبتكر الآلهة » ص ١٢ وكان يئد الفتيات الى ان جاء الاسلام. ومع ذلك فثمة في فعل المسلمين وبعض سلوكهم ، تجاه المرأة ، برأي الرواية — النص ، ما ابقى على السلوكية الجاهلية. إذن كيف تنظر البطلة الى الحرية !؟ هي في الحقيقة — النسبية الرهيبة التي يقدمها النص في الصفحة ٦٣ — « التجرد من كل شيء ، وعدم امتلاك اي شيء لكي لا يملكني شيء »!

كيف طبقت الرواية هذا المفهوم للحرية !؟ عبر استباحة الجسد للجسد !؟ انها حرية (الممارسة الحسية) للذة (أهي مجرد خنجر في الظلام يطعن في الظهر.؟) اهي انطلاقة الجسد تعبيراً عن انطلاق الروح التي كانت حبيسة (الملابس الذكورية) ؟.

الحرية هنا ، في (ليلة القدر) ، لا تقف عند حد امتلاك القدرة — الشرعية. على الممارسة التي لا تؤثر في حياة وحرية الآخر بل هي إنطلاقة من الضلالة الى نور دائم ، من دون ليل ، اي بتعبير أدق من « ظلام دامس الى نور ساطع ، وهكذا يبدو واضحاً النزوع المتطرف ، كرد فعل على نزوع متطرف آخر. ان تحرر الجسد ، لم يكن يوماً ممراً مضيئاً الى الحرية المجردة ، والحرية المجردة ، ذاتها ، ليست لها قيمة اطرادية متنامية ، لأنها « مجردة ». هذه هي العلة الأساسية في منظور منفتح الى آخر الزوايا والمديات وكان شيئاً في الافق غير موجود مطلقاً ، لا رؤوس اشجار ، ولا بحيرات ، لا قمم جبال ، ولا اسطح بنايات... هو مجرد مدى غير ملموس لكنه يدفع في الاتجاه المضاد تماماً ، لاتجاه اقتراف جريمة الواد ، ليصل ، في النهاية الى ممارسة واعية تماماً

لعملية القتل ، العمد ، مع سبق الاصرار .

صحيح ان قتل « العم » الجاحد ، الحاقد ، قد يكون عملاً بررته سلوكياته بشكل عام. إلا ان « الجريمة » لا تجد مطلقاً مبرراً مشروعاً ، تماماً كما هي حالة التحرك من النقيض الى النقيض. لأن الكرة الأرضية ليست مجرد قطبين احدهما في الشمال والآخر في الجنوب ، أحدهما مسربل بظلام دامس ، والآخر مسربل بضياء لا متناه.

وثمة سؤال جوهري :

ــ هل تقود الحرية الى التعاسة والشقاء !؟

والاجابة تنطلق ، برأيي ، من المسلّمة الآتية :

ــ كل ما يؤدي الى البؤس والشقاء هو نقيض الحرية ، وإلا فلماذا يدفع الناس حياتهم ثمناً للحرية !؟ ولماذا يقدسون شهداء الحرية !؟ بل ولماذا نسعى الى الحرية ونناضل من أجلها !؟ أليس المعنى ممهوراً بتعشق عنيف لمطلق « ومجرد » نسميه السعادة ، وقد نطلق عليه كلمة « التقدم » مقرونة بالانسان ؟

إذن ثمة خلل في مفهوم « الحرية »

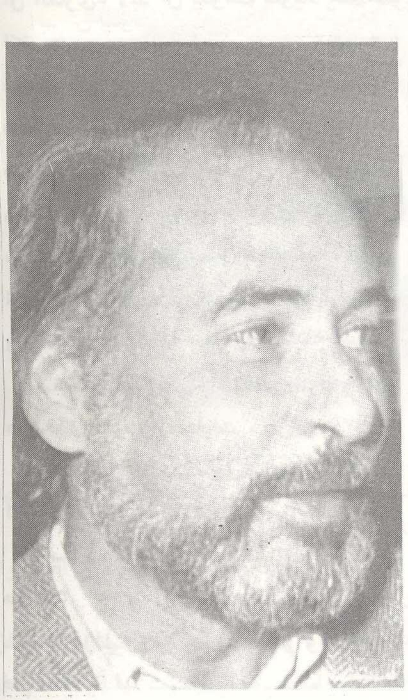
ــ مع ان للنص سياقه الخاص ــ وأحكامه الخاصة ، وقوانينه الناظمة له ، ومنطلقاته. وضمن هذا السياق فان عقوبة البطلة على جريمة قتل العم الظالم تكون منسجمة مع مفهومها للحرية ، فهي قد انطلقت الى الوجود من خلال « حرية ممارسة الجنس »، وإذن فالعقوبة الحقيقية القاسية هي حرمانها من الاستمتاع بهذه الحرية عبر عملية جسدية كذلك. مع ان هذا الفعل الانتقامي تم وهي تمضي في السجن العقوبة العامة لمفهوم « الجنس » ــ أي حجب حرية الحركة ، في المحيط الواسع إنسانياً ، والابقاء على الحواس في زنزانة ، ضيقة أم متسعة ليس مهماً ، ما دامت داخل اسوار السجن.

لكن حتى هذه المسألة تدخل فيها الطاهر بن جلون ، وقدّم (حلاً) ترضى به المرأة المعاقبة وذلك حين جعلها قادرة على منح « الخصب » للعاقرات. وهو بهذا يمنح معركة حرية المرأة ــ العربية ــ المسلمة ، ضد الرجل أبعاداً لا يمكن أن تتواجد إلا بضرورة ، أو حتمية ، وجود الرجل. فالخصب في المرأة اختباره مرهون بالتواصل الجسدي مع الرجل. ولعل الطاهر بن جلون لم يخطر بباله ان النقيض يولد النقيض في عملية جدلية لا نهاية لها. أما لماذا وصل النص الى هذه الجدلية ، من دون ان يعني ذلك ، فالأمر يجد تفسيره في هذا الالحاح الحاد ، العنيف ، على مسألة العلاقات المتضادة عبر ثنائية بنائية ، لا تقتصر مدياتها على حدود اللفظة ، ذلك ان لكل لفظة تاريخاً ومدلولاً ثقافياً ، وانثروبولوجياً وحضارياً في الوقت نفسه.

(٣)

ثنائية اللفظة ، وبالتالي ثنائية الصورة والدالة ، تصل في المحصلة النهائية الى ثنائية الفعل ، ورد الفعل ، الفعل ونقيضه ، الشخص وما أو (ومن) يناقضه أو يقابل اتجاهه.

- فليلة القدر يلتقي فيها : الأحياء والموتى ، الأشباح والملائكة ، القادمون والرائحون. ص ٢٥.
- والبطلة امرأة في ثياب رجل حتى في سن العشرين ، ثم هي عاقر في ثياب امرأة.. الى النهاية.
- وشقيقاتها يهتفن « لم تكوني أبداً أخانا ولن تصيري أبداً أختنا .» ص ١٢٥.
- والجلاسة : امرأة السر والمسارّة ، والخشية والرقة. ص ٥٨.
- وهي « تبطن كراهية الرجال وتخص شقيقها بحب العالم كله.» ص ٨٣.
- والقنصل الأعمى يصبح « النور الوحيد » للبطلة ص ١٢٦.



الطاهر بن جلون

- وهو ذاته يعيش في عالم ممتد من أبي العلاء المعري ولا يتوقف نهائياً عند بلزاك.
- وهي زاهدة بالمعنى الذي اعطاه الحلاج لها في صوفيته. ص ٦٣.

وهذه ، وتلك ، منثورتان في الصفحات كلها ، تقريباً ، ودون استثناء ، بحيث يتبدّى العالم كله مخاضاً تناقضياً منسجماً ، فقط ، مع قوانينه الخاصة باستثناء حالة واحدة ، هي تلك المتعلقة بامتداد وإتساع حريتها ــ النهائية المجردة ــ تحقيقاً لتواصل جسدي مع الذكر بالاستعاضة ، عبر نساء أخريات منحتهن ، هي ، بركاتها باللمس ، في الخيال أمْ في الواقع ، سيّان ، ما دام التناقض هو القانون المحرك للأحداث في النص.

وحتى هذه الحركة ــ القانون ــ تبقي على معركة أساس أخرى هي معركة بين قوة التصور وثراء الواقع. خصب التخيّل والمقدرة على الاقناع بالنجاح في خلق (واقع) خصيب أيضاً. الحقيقة

ان القارىء لابد ان يتوقف طويلاً عند أهم اكتشاف وجود ستارة (نصف شفافة) تفصل بينه وبين الشخوص والأحداث ، فيما عدا شخصية القنصل. ومع ذلك فلقد ظلت لغة الحوار ، والسرد ، لغة واحدة ، ولم استطع ان أميز بين قول على لسان شخصية وآخر على لسان شخصية أخرى. كلهم « مثقفون » وحتى ان مفرداتهم وتراكيبهم متداخلة ، بل ومتطابقة أحياناً.

« كنت أعلم انني باختفائي اترك ورائي ما يغذي أغرب الحكايات » ص ٦.

« كنت قد اغتذيت بأمل مجنون ، الى حد الهوس.» ص ١٩.

« يا نجمة مليئة بالليالي والضياء.» ص ٣١.

« يا غزالي ووفائي ، يا حناني وفؤادي.» ص ٥٥.

« اقول هذا بسبب عطر حضورك.» ص٧٥.

« كان ذلك الطفل هو النور واللطافة.» ص ٧٨.

« لقد اوهمتنا بانك تمثال ، نصب يشع نوراً.» ص ١٢٥.

« وهذه النجمة تتبعني الى كل مكان.» ص ٨٠.

« وحدها الصداقة ، هذه الهبة الكلية للنفس ، نور مطلق ، نور على نور.» ص ١٣٥.

إن النماذج التي وردت في أعلاه هي نماذج حوارية وسردية لمجموع الشخوص. من المناجاة الأولى على لسان البطلة ، مروراً بكلمات الأب ، والشيخ ، والجلاسة ، والقنصل ، عودة مرة أخرى الى الشخصيتين الرئيستين : هي والقنصل.

واضح ، الآن ، مع ان الاختيار لم يكن اعتباطياً ، ان اللغة واحدة. وان الحوار — الكلمات لا تستطيع الافصاح عن الفرق بين شخصية وأخرى. صحيح ان اللغة شاعرية ، لكن هذه سمة عامة من سمات هذه الرواية ، ذلك ان لغة الحوار ذاتها قد أُخضعت للجو العام المرسوم للحدث ، وهي بالتالي ترنّح ما بين الواقع والتصور ، الحلم والحقيقة ، الهلوسة واليقظة الواعية. قد يرى بعضهم في هذه الخطابة قوة للرواية ومتانة وتركيزاً ، لكنني ارى غير ذلك. ان غياب (سطوة المؤلف) ضروري جداً حين يكون الحضور (حدثاً وشخوصاً وازمنة وأمكنة) متنوعاً ثرياً. فما بال اللغة — الخطاب قد توحد في نسيج منسجم متناسق ، حتى ان الحواجز والفواصل قد ذابت ، نهائياً ، بين لغة السرد والحوار والموقف والشخصية المضادة !؟ هل انهم جميعاً أجزاء من « شخصية واحدة منسجمة حيناً ومنشطرة حيناً آخر » !؟

ان قوة الرسم بالكلمات نهائياً تنبع ، اضافة الى الطاقة غير الاعتيادية لقوة التخيل ، من القدرة المدهشة على رسم الأسيجة ، غير المنظورة ، بين الشخصية والشخصية المضادة ، وايجاد حاجز منظور بين لغة الحوار ولغة حوار أخرى ، وبينهما وبين لغة السرد — الحكي.

ولست أدري هل ان « الترجمة » العربية هي المسؤولة عن هذه الاشكالية أمْ لا ، لكن ما أدركه هو ان النص مكتوب بلغة عربية سليمة ، معبرة ، شاعرية ، ثرية ، وان المترجم والمراجع أديبان معروفان في المغرب. إذن الأرجح ان اللغة كانت ، في كل لحظة ، لغة (موقف) الطاهر بن جلون ، فالمواقف مرسومة بغائية المؤلف. ففقدت التلقائية المقنعة. ذلك ان الاسس التي ادت الى هذه النتائج هي ذاتها التي جعلته يستند الى « تجريد الشخصية » بغية خلق الانسجام بين تجريد « الحرية » وتجريد « لغتها » ذاتها ضمن بنية واحدة لا تفقد صلاتها السرّية ، المتينة ، بلغة الخيال وقوة التصور. أما لغة الواقع فهي الغائب الحاضر ، لكن الحضور باهت ، حتى ان القارىء يجد نفسه في النهاية يتساءل :

● مَنْ أكثر تأثيراً واقناعاً : هذا العقد السرّي بينه وبين التخيل ، أَمْ تلك الصدمة النابعة من حضور ، شبيه بالأسطورة ، لواقع يحياه ، أو يتصوره !؟

ان العقد السرّي المطلوب هو عقد « التصديق ».. فهل يكون العقد أقرب الى التطبيق حين يغلب التصور على الواقع أَمْ حين يكون الواقع من الثراء بحيث تمحي الفاصلة بينه وبين التصور !؟

هي ذي إشكالية خطيرة في النظرة الى الرواية ، أو حتى الى أي عمل فني كان.

أما كيف كتب المؤلف النص فهذا شأنه ذلك انه حر في اختيار العجينة وتشكيلها ، ونوعية الروح المنفوخة في جسدها الفني. المهم ان المتلقي نفسه هو صاحب القدرة ، أولاً وأخيراً ، على الانسجام والخصام ، القبول والرفض. فكائن المؤلف بالنسبة للمؤلف ، مخلوق بالنسبة للخالق ، كيف نتلقاه : هذا شأننا ، وتظل المسالة نسبية.

لن أتطرق الى حكاية « الجائزة » لأنها ذات مناخات وأسس مختلفة ، ولعلي ، بهذا ، قد أثرت بعضاً من الأسئلة المتعلقة بالنص لا بالمؤلف ، ولا بالملابسات المحيطة بالجائزة ، ولا حتى بالسؤال التقليدي : هل تستحق هذه الرواية الجائزة أَمْ لا ؟

الرواية مهمة ، وقدرة المؤلف مشهود لها ، لكن الكمال الذي ننشده يختلف بين صورة مرسومة له في ذهني وصورة أخرى مرسومة له في ذهن شخص آخر. وفي هذا ، وحده ، نجد مبرر اختلاف النظرة و (الحكم) على عمل فني معين.. عين مبصرة لا ترى ، وعين مبصرة ترى بزاوية حادة ، وأخرى ترى بزاوية منفرجة ، ونادرة هي التي تبصر بزاوية مقدارها ٣٦٠ درجة.

فاكهة الماضي..
وذاكرة الشجر العائلي

في فصل مهم من فصول كتاب أرشيبالد مكليش (الشعر والتجربة) وهو الفصل المعنون (حين تكون الكلمات رموزاً)؛ نقف عند مناقشة بليغة: موجزة وواضحة؛ لدور الكلمات في بناء المعاني والأصوات في الوقت نفسه. أي قيامها بترميز المعاني من جهة؛ وإعطائها الجرس الصوتي من جهة أخرى..

وكانت مصادفة رائعة؛ أن يمثّل مكليش بقصائد غنائية جميلة؛ تدور حول الطبيعة؛ لكنها لا تشير إلى ما هو أبعد من الأشياء التي تعنيها.

فالطبيعة؛ كما يبدو؛ إذ تستغرق الشاعر في لوحتها؛ تلهيه عن استخدام قواه الشعرية الأخرى: الذاكرة والمخيلة والعاطفة والإحساس بالموسيقى.

إن (طبيعة أخرى) منتظرة من شاعر يتقدم بحواسه كلها الى بهاء ما حوله من فضاء ومياه وأفق.. والى ماتحتويه تلك الاشياء من كائنات مختلفة.

إننا واقعيون بحكم عاداتنا اليومية. أن نرى الأشياء كما اعتادت أن تظهر عليه؛ أو كما اعتدنا أن نراها عليه؛ أو كما نريد (نحن) أن تكون عليه.

وهذا الكسل البَصَري؛ يعطّل قوى المخيلة شيئاً فشيئاً؛ ويقتل في النفس الانسانية حساسيتها تجاه الأشياء: تلك الحساسية التي ينبثق منها الشعر: تعاملاً وخلقاً. وهي تجر إلى كسل فني مقابل: يجعل الشاعر محدود القاموس؛ والشعر محدود التجارب؛ والقارىء محدود النماذج.

سوف يسري إذن كسل مريع إن نحن لم نعد مرة أخرى هيبة الخارج لا باعتباره سطحاً بل بكونه ميدان حدوس وكشوف؛ وتعرّف دائم؛ يخلق التوتر الذي لا شعر بدونه.

بهذا المدخل أثرت قراءة الديوان الأخير للشاعر علي جعفر العلاق (فاكهة الماضي).

فهو يرينا مايمكن تسميته (براءة) الأشياء وكأنها تُرى للمرة الأولى. إن ثمة مصالحة واعية بين الشاعر والخارج مفرغاً من الوجود المادي. ويقابله تنازل عن البهرجة التي لا تطلب مايعادلها من بهرجة في النص بالتالي.

«الصورة هي مدخلي الى كتابة القصيدة..» يقول الشاعر في مقابلة صحفية قبل سنوات قليلة.

وهو في حديث اقدم منها: يرفض أن يستخدم الشاعر «الكلمات من أجل أن تعني معنىً أساسياً حاسماً..»

ولهذا لا تبدأ قصيدة العلاق إلّا بإشارة. بدلا من الطبيعة (التي كفّت عن أداء معان مباشرة - سطحية). ويمكن الرجوع هنا إلى قصائده العشر التي احتواها الديوان. سنجد أن المدخل دائماً شفاف؛ شاعري؛ يمت الى قاموس الطبيعة بصلة أبوية.

إن استعراض البدايات - المداخل: يرشدنا الى ماتحتله الطبيعة من مكان في نقطة التقاء الشاعر بقصيدته.

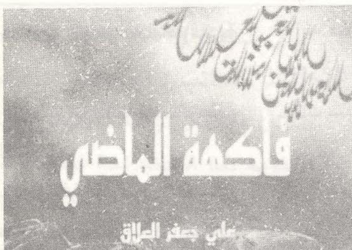
فهو يبدو كمن يمد يديه الى شيء بعيد وسط أشواك مؤذية.

إنه لا يريد أن يسترجع يديه فارغتين. لكنه أيضاً لا يريد لهما سوى حمل هذا الشيء البعيد الذي امتدتا إليه.

بين مفردات كثيرة ورؤى وصور: يقف العلاق ليلتقط (الشيء) الخاص به: منحدراً من ميراثه الشعري والنفسي..

كيف يستطيع الشاعر أن يلغي ميراث ذاكرته ؟!

إنها ليست مخزن عاديات نركن فيه أشياءنا الى حين حاجتنا لاستخدامها.



إن الذاكرة الفعالة: المتفاعلة: تتسع لتستوعب مقترحات المخيلة؛ وتمدها بنقاط انبثاق عملها..

وكل فصل آلي بين المخيلة والذاكرة؛ لن يقود إلا إلى انحسار (شعرية) القصيدة؛ وحصرها في طريقين: هما النظم المفرغ من روح الشعر أو الانسياق في لعبة تداعي الكلمات امتثالاً لنوازع شكلية بحتة.

في (غيم القصيدة) يراقب الشاعر لحظة الكتابة؛ رقابة ذاتية.

إن علماء النفس يقيمون لمراقبة الذات؛ وزناً كبيراً في تقويم السلوك اختبارياً. وها نحن نتهيأ لمراقبة قصيدة لحظة الولادة..

إن البدء يكون عادة من سديم؛ لا يدرك الشاعر كيف يحدث ذلك كله. لكنها أخيراً (هبطت).

جاءت القصيدة وغبارها والشجر والذكرى.. واحتشدت على بياض الورقة مخلوقات: لا تزال معاني غير مرمزة.

ويبدأ من أجل هذا - وبسببه - صراع تستعين فيه القصيدة بالوجوه القادمة من قرارة الذاكرة؛ ولكنّ الشاعر أدرك الآن طريق قصيدته فراح يلاحقها مستعيناً بالوجوه نفسها.. وهي ممتنعة متمنعة:

تجيء ولا تجيء... وهو الآخر صاحٍ وثمل؛ مأخوذ بسحرها واعٍ لما يريد منها..

ولا تبدأ قصيدة العلاق هذه؛ إلا حين تنتهي عملياً على الورق.

إنها حياة كاملة؛ لها غيمها وعشبها وشهوتها العنيدة.

لها وجوه اولئك الذين استقروا بعيداً في الذاكرة.

شاعر الذاكرة؛ لا يمتثل لحوافز محددة؛ فيستجيب لها آلياً: فالمدن التي يستوعب طرقاتها وناسها وأشياءها؛ تغرق في قعر ذاكرته كالمدن المسحورة.

إنها تلبث (مكاناً) قصياً؛ لكنها أقرب، لحظة القصيدة، من أصابع اليد. إنها تنير فجأة فتبدو تفاصيلها كلها.

الماضي في الديوان ليس فاكهة تذكارية. بمعنى أنه ليس زمناً ميتاً مضى وانقضى. الماضي هنا مكان وعلاقة أيضاً.

وهكذا وصلت إلى قصائد المدن: غرناطة - بابل - إكستر-

في (إكستر) يظل الشاعر؛ ذلك الرائي الذي يسأل؛ وكأنه يراها للمرة الأولى. إنه يراها رؤية جديدة تندغم فيها الأزمنة

إنه يحس المفارقة في أن يكون (حاضراً) في المدينة الان؛ وغائباً عنها بعد أيام.. فهي دفء حلم مضى. ودفء حلم آخر سيمضي..

والشاعر يتلقى تغير الأفعال متسائلاً: من ترى يرمم روحي ؟

إن المدينة التي يدخلها الان؛ ستترك له جراحاً؛ يراها قبل أن

تحدث.. وهذا هو جوهر معاناة (فاكهة الماضي).

إنه ديوان لا يرهن أشعاره بالزمنية المنقضية للماضي.

لكنه يمتد إلى أفق غير مرئي؛ فيشقى بفائض وعيه الذي يسير به إلى طرقات القصيدة.

تحت السطح الهادىء؛ للقصائد؛ وراء جملها القصيرة المتوترة سؤالاً ودهشة وإخباراً؛ ثمة سطح اسطوري ثان، يُقصيه الشاعر وهو يحتفي بالخارج.

لكنه سرعان مايظهر. يسأل الشاعر واحداً من اسئلته البريئة الدالة:

كيفَ لي
أن أضيء الحياةَ بلا عشبةٍ
من حنينٍ ووهمٍ ؟

قد تأخذنا كلمات هذا السؤال الى حياة منطفئة؛ ومحاولة لإضاءتها ولكن من دون عشبة... هنا ينسلّ جزء من اسطورة كونية كبرى ترد شقاء الانسان الى فقدان الخلود.

لقد ضاعت العشبة من يد جلجامش وهو في العالم السفلي.. وهاقد غادر الشاعر المدينة قبل أن يمسك شيئاً خالداً.. دون يقين أو نجمة هادية.

إن وراء التقشف في الجملة الشعرية - كما يتضح جلياً لأول قراءة - شيئاً من الاحساس بضرورة الترميز والاختزال.

لكأنّ هذا العالم؛ لم يعد يتسع لحوار أو صوت. ولنلاحظ أنّ الآخر، لا صوت له، في (فاكهة الماضي).

إن راوي المشهد دائماً هو الشاعر. وإذ يضيق صوته بفمه، أو يضيق فمه بصوته؛ لا فرق؛ نراه يتجه بحواره الى الداخل. ولنعد إلى اكستر..

إن الشاعر لا يعبأ بما سوى الصورة.

لا ملامح لأمرأة محددة. لا قسمات للفتى.

إنه مثل الرمزيين يختزل الجسد بصورة والفكرة بحركة..

تلك سيدةٌ
من حنينٍ
وفروٍ
فتىً
من أسىً
وجنونْ

أما (المكان) فهو مغيّب بضباب شعري متعمد:

ذاك بارٌ قديمٌ
يضيءُ كراسيَّهُ الليلُ
والساهرونْ

كل شيء هنا منكفىء إلى ذاته. مكتمل. وغير مصرّح به. والصورة وحدها تتكفل بالمشهد. لا أثاث ولا وجوه ولا أفعال ولا كلام.

حتى في مشهد الاستشهاد. نرى (علوان الحويزي) أثيرياً؛ يخطو في حاشية من القهوة والأغنيات:

جرحُهُ زهرةٌ
من رصاصٍ
...يداه
مثل نهرين مبتهجينْ

وفي حالة الشهادة؛ يناسب هذا التجريد الصوري؛ ما يريد الشاعر توصيله.

فهو معني بمثال (علوان..) وذلك يكفيه في هذا المقام.

لكنّ غرناطة: فاكهة الماضي: طرقاتها الضيقة وشرفاتها العالية؛ كلها يستضيفها الشاعر ليعلن حنينه بسرّية وصفاء.

هنا؛ لا ندب؛ ولا اجترار.

تتقدم قصائد (فاكهة الماضي) بألفة؛ لم نعد نتعرف عليها منذ دخل الشعر في مفترق طرق الحداثة؛ فغام كل شيء واختلط.

وقصائد هذا الديوان تريد لها مكاناً هادئاً منعزلاً.

إنها تؤسس ذاكرتها وتنشر فضاءها فوق أشيائها الأليفة قانعة بتوتر كلماتها وإيقاعها الأليف.•

■ نازك الملائكة.. الناقدة والشاعرة

يقول المؤلف د. عبدالرضا علي الذي نال شهادة الدكتوراه حول نازك الناقدة ؛ انه استجاب لدعوة دار الشؤون الثقافية لتعريف القراء بحياة نازك وشعرها بعيداً عن التفصيلات التي تعني المتخصصين. من هنا وجد الكاتب « الفرصة سانحة لتقديم سيرة حياتها الذاتية وتلخيص اهم منطلقاتها النقدية وامتحان شعرها على ضوء تلك المنطلقات.».

إذن. فنازك معروضة تحت مشرط نقد النقد ايضاً.

يجد الكاتب من بين اهتمامات نازك الكثيرة ستة منطلقات نقدية صالحة للفحص هي :

الدين ، الأخلاق ، المضمون ، الشعر الحر ، تنوع الأضرب ، القافية.

ونلاحظ هنا اختلاط ما هو مضموني بما هو فني. وذلك ما شاءته نازك نفسها ؛ وتابعها فيه المؤلف.

اما في فصل (المؤهلات) فيقف الكاتب عند : الاستعداد ، والاكتساب ، والوعي النقدي ، والترجمة.. متاملاً ذوق نازك المتآزر مع مكوناتها الثقافية. ومما يعطي للكتاب قيمة اضافية ؛ وجود مختارات متنوعة من قصصها ونقدها الشعري ونقدها الروائي والمسرحي الى جانب مختارات من شعرها بالطبع.

وتستغرق المختارات حوالي مائتين وسبعين صفحة.

إن دراسة نازك وفق المعايير التي اعلنت عنها خطة الباحث ؛ تعطي الفرصة لإطلالة شاملة على نتاج هذه الشاعرة الفذة والناقدة الرائدة ، وتعرّف بمنجزها الفني الذي لا يزال ماثلاً..

— نازك الملائكة — دراسة ومختارات — د. عبدالرضا علي — دار الشؤون الثقافية العامة — بغداد — ط ١ — ١٩٨٧ — ٣٧٥ صفحة.

■ تشريح النص... والنزعة النصوصية

يدعو الناقد السعودي الدكتور عبدالله الغذامي الى منهج واضح محدد في مقاربة النص ؛ ذلك هو المنهج التشريحي الذي عرفناه من خلال كتابه الأول (الخطيئة والتكفير. من البنيوية الى التشريحية) ١٩٨٥ ــ وهو يواصل هنا مغامرة الاقتراب من النص الذي هو مرجعه دائماً لا لغرض القيام بفاعليات تفسيرية أو شروحية. بل لغرض (تشريحها) ومن ثم ــ بعبارات الكاتب ــ السباحة في عوالمها.

إن عدم استقرار مصطلح (التشريح) مفهوماً ودلالة ؛ لا يغض من قيمة تلك المقاربات. فكاتبها يعلن التقاءه مع المناهج والنزعات (النصوصية) التي تنطلق من النص وصولاً الى الفاعلية النقدية التي تتسم بجهد لغوي واضح لا تأسره البنى المغلقة بل ينفتح ليؤسس قراءة مستهدية بالنص ، تعود اليه ؛ كلما وجدناها خارج فضائه..

إن خلاص النص كامن في « فتح حدود عناصره واطلاق هذه العناصر على انها اشارات حرة تم اعتاقها من السالف والحاضر ، اي من شروط (الواقع المعطى) ، فتوجهت حرة لتشكيل واقعها النصوصي المتجدد.».

تسبق التطبيقات الأربعة في الكتاب ؛ مقدمة صغيرة عن (الحداثة وإشكالية الرؤية) ؛ تحاول تمييز الحداثة عن المعاصرة والتجديد ؛ وتحديد علاقتها بالابداع والموروث أيضاً. ومن الشابي الى صلاح عبدالصبور مروراً بالشعراء السعوديين الشباب ؛ سنجد الكاتب سابحاً بحق في نهر الشعر الجارف ؛ رافعاً اشرعة التشريح في وجه المد الشعري وفيضان اللغة.

ــ تشريح النص ــ مقاربات تشريحية لنصوص معاصرة ــ الدكتور عبدالله محمد الغذامي ــ دار الطليعة ــ بيروت ــ ط ١ ــ ١٩٨٧ ــ ١٢٥ صفحة.

■ حوار الرؤية بين الفنان والمتلقي

تأتي ترجمة هذا الكتاب في وقت مناسب ؛ حيث يزداد الاهتمام في النقد الحديث بجماليات التلقي ؛ ومحاولة العودة الى عصر القارىء الذي ابتعد بسبب هيمنة المؤلف والنص.

وهكذا يسيطر الهمّ الجمالي على صفحات هذا الكتاب الفني بالدرجة الأولى. انه ــ كما يقول عنوانه الثانوي ــ مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ــ لكنه لا يكتفي بتفحص (استهلاك) المشاهد للعمل الفني بل يطرح (طريقة للتفكير والتامل في الفن).

إن مؤلفه يسير حثيثاً في تكوينه (خبرة) تاملية جيدة ؛ منطلقاً من استبصار القطيعة بين الفنون والجمهور ؛ واضعاً مقترحات جادة : الإكثار من الفصول الدراسية الخاصة بالفن ؛ ازدياد الكتب الفنية ؛ عرض الصلة بين فنون الماضي والحاضر ؛ بعبارة موجزة : التمهيد لتذوق الفن.

وهذا ما حاول تقديمه في القسم الأول من الكتاب.

اما في القسم الثاني فهو يعرّفنا بالمحتوى والشكل معاً عبر تاريخ الفنون البصرية. مفترضاً « ان المشاهد يدرك الاعتماد المتبادل بين الوسائل والغايات في الرسم والنحت والعمارة.».

وما دامت الاستجابات التلقائية للفن متوفرة ؛ فان « التدريب الخاص » كفيل بان يكسبها الوعي الفني المطلوب..

إن الكاتب ــ وهو مدرس فن ــ يعترف بان تذوق الفن امر لا يمكن تلقينه ؛ لكنه حوار رؤية بين المشاهد والعمل الفني الذي امامه.

في الكتاب (١٥٣) شكلاً إيضاحياً يحيل اليها الكاتب ؛ اضافة الى ملحق يضم اثنتين وثلاثين لوحة بالالوان.. ولا يفوتنا التنويه بما اسدته لغة المترجم من إبانة ووضوح يحس القارىء معها غالباً بانه ازاء خطاب مكتوب اليه دون وسيط.

ــ حوار الرؤية ــ مدخل الى تذوق الفن والتجربة الجمالية ــ ناثان نوبلر ــ ترجمة فخري خليل.
دار المأمون للترجمة ١٩٨٧

■ اصدارات

ــ عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد ، صدرت طبعة جديدة هي الرابعة من كتاب عيسى بلاطة : بدر شاكر السياب ــ حياته وشعره. معروف ان في الكتاب ملحقاً ببضع قصائد لم تنشر من قبل للسياب.

ــ كما صدر عن الدار نفسها كتاب مهم للكاتب منسي سلامة بعنوان (مؤامرة ١٩٨٦) : يحكي قصة الاتصالات الاسرائيلية الايرانية الأمريكية. أو ما عُرف باسم (إيران غيت) اعتماداً على ما نشر في وسائل الاعلام العالمية وما دار في بلدان الأطراف الثلاثة من تآمر تسليحي مشبوه.

ــ (سيناريو لم أكتبه بعد) عنوان آخر إصدارات المسرحي يوسف العاني ويتضمن عدة خواطر ومقالات وتعليقات مسرحية نشرها مفرقة في الصحف.

صدر الكتاب ضمن سلسلة (في الثقافة والحرب) عن دار الشؤون الثقافية ببغداد.

ــ وعن الدار نفسها صدر ديوان الشاعرة المغربية مليكة العاصمي (كتابات خارج أسوار العالم).

ــ ضمن سلسلة الموسوعة الصغيرة ، صدر كتاب (الخرجات في الموشحات الأندلسية) تاليف د. داود سلوم ود. يوث

غارثيا كاستاليون.

ـ ضمن سلسلة (المعرفة الادبية) التي تصدرها دار توبقال المغربية ، ظهر للباحث عبدالفتاح كيليطو ؛ كتاب (الغائب : دراسة في مقامة للحريري). والكتاب يحلل المقامة الخامسة ـ الكوفية ـ للحريري في محاولة يصفها المؤلف بانها (اخراج المقامة من غيبوبة دامت عدة قرون). ويقع الكتاب في خمس وتسعين صفحة.

ـ وعن السلسلة نفسها صدر كتاب ليمنى العيد بعنوان (في القول الشعري) عبارة عن (تامل في تجارب ونماذج شعرية عربية) ؛ منها ما يعود للمرحلة الرومانسية ؛ ومنها ما انتجه شعراء حديثون ينزعون في اعمالهم لاعادة بناء القصيدة العربية. يقع الكتاب في مائتي صفحة.

■ روايات.. وقصص

ـ من مصر وصلتنا ثلاثة إصدارات : بيع نفوس بشرية للقاص محمد المنسي قنديل ـ ضمن روايات الهلال ـ ويضم ثلاثاً من قصصه الطويلة. والنزيف لشمس الدين موسى. وقد صدرت ضمن سلسلة (قصص عربية) التي تشرف عليها الهياة المصرية العامة للكتاب. والعنوان الجانبي لهذه المجموعة ذات القصص العشر هو : (من قاموس الحب والصمت). والاصدار الثالث هو (يونس البحر) ضمن السلسلة نفسها. وتصفه مؤلفته السيدة اعتدال عثمان بانه (نصوص ابداعية فيها من الشعر رؤاه ، وفيها طرف من القص محدق بالشعر).

ـ عن دار (الساقي) بلندن صدرت الطبعة العربية للسيرة الذاتية لمحمد شكري (الخبز الحافي).

ـ ومن الامارات العربية صدرت مجموعة قصص لعبدالحميد احمد بعنوان (البيدار) عن دار الكلمة ببيروت. تضم مجموعة القاص الاماراتي عشر قصص قصيرة.

وعن الدار نفسها صدر لمحمد حسن الحربي مجموعة قصصية بعنوان (حكايات قبيلة ماتت) تضم عشر قصص ايضاً. ويذكر ان للحربي رواية صدرت عام ٨٦ بعنوان (احداث مدينة على الشاطىء).

ـ ومن الأردن وصلتنا (دراسة د. خالدالكركي (الرواية في الأردن : مقدمة) تحاول حسب المدخل ان (تستقصي تاريخ المسيرة في هذا النوع الأدبي : روادها ، واهم ملامحها في المضامين والمعيار الفني..»

■ ترجمات

ـ ضمن سلسلة المائة كتاب صدرت عن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد تسع عشرة دراسة نقدية ترجمها الاستاذ علي الحلي تحت عنوان (دراسات نقدية معاصرة).

ـ وفي المغرب صدرت ترجمة الدكتور سعيد علوش لكتاب روني ايتيامبل (ازمة الادب المقارن).

ـ عن دار المامون للترجمة والنشر ببغداد صدرت ترجمة لرواية النفق لارنستو ساباتو ، ترجمة : مروان ابراهيم صديق ، وستصدر عن الدار ترجمة لرواية غراهام غرين (القوة والمجد) اضطلع بها الأستاذ ناجي الحديثي.

ـ وعن دار توبقال صدرت ترجمة عربية لكتاب جان كوهين (بنية اللغة الشعرية).

ـ وعن دار الشؤون الثقافية العامة ببغداد : صدرت ترجمة لكتاب روبرت فنتوري (التعقيد والتناقض في العمارة) قامت بها سعاد عبد علي مهدي وراجعها د. احسان فتحي.

مسرحيتان من سليم الجزائري

● حسب الله يحيى

منذ سنوات قدم الفنان سليم الجزائري مسرحية برازيلية بعنوان « الثعلب والعنب » ، وكانت موضع اهتمام ومناقشة عدد كبير من المسرحيين وجمهور المسرح ، خاصة وان نفس النص قد عرض فيما بعد باخراج من الفنان التونسي المنصف السويسي ، وتقديم فرقة المسرح الوطني التونسي / في بغداد.

وتمت مناقشة مستفيضة ومقارنة لكِلا العرضين.. مما جعل الفنان سليم الجزائري موضع اهتمام وانتظار لمعطياته اللاحقة..

إلا ان سليم الجزائري شغل بالترجمة وتقديم عروض للأطفال واخرى شعبية لا يعول على اهميتها في مسيرته المسرحية.

لكن هذا الفنان عاد من جديد ، واكد حضوره الجاد في مسرحية « راشمون » للكاتب الياباني اكوتاجاوا ، وقدمها في مركز صدام للفنون مؤخراً.

وقبل ان نتطلع الى عرض لاحق بـ « راشمون » إذا بنا نواجه عرضاً جديداً في المسرح الوطني يقدم بعنوان « يا حوته يا منحوتة » ـ تاليف : كريم العراقي ـ مما جعلنا نقف باعتزاز امام عمل مهم مثل « راشمون » وندهش ونتعامل بحذر امام عمل اخير.. لا يُقال عنه اكثر من كونه يقع ضمن عروض الاسترخاء والسذاجة الطاغية في سلسلة من العروض المسرحية.

وهي ذات الدهشة التي واجهتنا من قبل ونحن نشاهد مسرحية فاروق محمد: « بيت وخمس بيبان » وفي نفس الوقت نشاهد عملاً متالقاً هو « ترنيمة الكرسي الهزاز » فأين يقف الفنان سليم الجزائري بين كِلا العملين ؟

في مسرحية « راشمون » اختزل الجزائري مشاهد عديدة من النص الأصلي ، إلا ان العرض الذي قدمه بدا أكثر تماسكاً ، وأكثر غنىً وتأثيراً وتأكيداً في الوصول الى محور أساس هو الوصول الى الحقيقة.

ففي معبد « راشمون » نلتقي بالكاهن الذي جزع من وحشية بعض الناس نحو انفسهم ونحو الآخرين ، وأخذ يفكر بالعزلة عنهم ، والحطاب الذي يشهد جريمة في غابة ، في يوم ممطر ، وصانع الشعر الذي يسرق الشعر من جثث الموتى ويبيعها.. وينقل الحطّاب الينا حقيقة ما جرى في الغابة ، حيث يعترض أحد الشقاة رجلاً وزوجته ، وينال مأربه من الزوجة.. ثم يُقتل الزوج.

ويدعي كل من الشقي والزوجة وروح الزوج القتيل نفسه ، مسؤوليته في كونه القاتل الحقيقي !

فأين تكمن الحقيقة وكيف يتحقق عدل القضاء ؟

الزوج يريد ان يثار لشرفه ، والشقي يقبل التحدي ، والزوجة ترفض افتقاد زوجها ، وتنكره لها ومجافاته لوجودها ، كونها من عائلة فقيرة لا جذور لها في المجتمع.

كل يضع نفسه في المازق للخلاص من إثم الَمّ به.. لكن روح الزوج تشهد — عن حق — وبتاكيد من الحطاب ، كون الرجل لم يقتل بيد أحد وإنما سقط على سيفه ومات.

من هنا يجعلنا هذا العرض نتبين : ان الحقيقة يمكن ان تاخذ عدة وجوه ، لكن الجوهر السليم لابد ان يتضح مهما واكبته الأضاليل.

ومع ان هذا العرض يدعو مشاهديه للبحث عن الحقيقة والتعرف على العدالة وفق منطق سليم وعادل بعيداً عن الاشكالات المحيطة.. إلا ان مبررات ادعاء أكثر من شخصية مسؤوليته عن عملية قتل الزوج ، تظل موضع تساؤل ، وما هو القصد منها بالنسبة لكل واحد منهم..؟

لا اعتقد ان سلامة الموقف ، ويقظة الضمير ، وكسب رضى الزوجة.. مبررات قد قالها العرض او كشف عنها.. وربما كان السبب في ذلك ؛ الحذف الذي جرى على النص الأصلي.. ووضعنا كمشاهدين نتساءل عن أسباب إتهام كل شخص من الشخصيات التي جاءت في العرض نفسه بعملية القتل ، التي صارت حالة قريبة من الترقب البوليسي والبحث عن اكتشاف القاتل الحقيقي !

ولأن الفنان سليم الجزائري ، مدرك لمهمته ، وفي بذل جهده لأن يكون المسرح على صلة بالمجتمع.. اتخذ من النص سبيلاً الى الآخرين لمعرفة الحقيقة بانفسهم دون الايغال في الرؤية البوليسية.. وذلك عبر عرض متواضع في الديكور والملابس والتركيز على العرض بعيداً عن الترهل في نص طويل وفيه الكثير من الزوائد..

وقدم المخرج الينا روح القتيل من خلال فنانة نابهة مبتكرة هي ريام سليم التي استطاعت ان تؤدي رقصات وحركات إيمائية بشكل باهر ، مما أغنى العرض وعمقه وبذلك كشف المخرج عن موهبة طفلة ، وقدمها لأول مرة وبات اسمها : ريام سليم لصيقاً بالابداع.

كما اكدت الفنانة هناء محمد قدرة عالية على الاداء المعبر ، وعلى تغير الاحساس بالاشياء والمواقف.. يليها الفنان سامي قفطان الذي اكد حضوراً فاعلاً يختلف عن بعض العروض التجارية



سليم الجزائري

التي استغرقته في الآونة الأخيرة.. حتى كدنا نعتقد باننا قد افتقدنا ممثلاً بارعاً.. فإذا بسامي قفطان يعيد مجده الفني في هذا العرض الشيق والمهم فكرياً.. ومثله الفنان عدنان حداد الذي شغل هو الآخر وفي وقت أخير.. ببعض المسرحيات الهابطة..

كما سررنا بعودة حسين اللامي بعد غياب طويل ، وامتلاك عافية الاداء من قبل : غازي الكناني ويعقوب القرغولي.

أما ديكور واكسسوار فاروق حسن ، فقد اختلطت فيه التعبيرية والواقعية معاً ، لكنه كان منسجماً ، معاً.. مع اضاءة مهدي الياسري التي حققت غرضها الى حد كبير.

لقد أعادت « راشمون » الثقة الينا بتواجد مسرح جاد جدير بالمشاهدة.

●

غير ان سليم الجزائري يطلع علينا بعرض لاحق عنوانه « حوته يا منحوته » فإذا به يرتد الى الخلف عبر نص لا يعرف مؤلفه (كريم العراقي) ماذا يريد الوصول اليه.. وما إذا كان يخاطب من خلاله جمهور الكبار أم الصغار ؟

ولا نعلم على وجه الدقة إن كانت هذه

المسرحية شعرية أم نثرية.. فهي مزيج من الشعر والنثر والغناء والرقص والمسرح داخل المسرح.

خليط عجيب من الأفكار والرؤى والمنطلقات والنتائج.

ففي المشهد الأل يقدم الراوي شخصيات المسرحية بأسمائهم الحقيقية مقترنة بأدوارهم ويتحول العرض الى شتات من الضحكات المجردة والأغاني السقيمة والحوار الذي لا ينمو من خلال الحدث المسرحي.

وكل ما نعرفه : قصة مستهلكة لحب يولد في الريف بين (نسمة) و (ريحان) واتفاقهما على الزواج في ليلة خسوف القمر ، ولا نعلم سبب اختيار هذه الليلة للزواج ! وكالعادةتظهر اشكالات مضاءة لهذا الحب ، يقودها احد الأشرار (الحوت).. وتبدأ أمنيات غنائية تقول : « يا حوته يا منحوته.. ردي كمرنا العالي ».. ويطلع القمر بهياً في ختام العرض المسرحي.

ومثل هذه المسرحية لا تقول لمشاهديها شيئاً ، لانها خالية أساساً من المحتوى المطلوب مخاطبة الجمهور به ، فهي خالية من الأفكار والأحداث والصور ، وكل ما فيها حوار عادي رتيب ، وأغان لا نعول عليها الاشتياق ثانية..

فلماذا كانت هذه المسرحية ، وما هي دوافع الفرقة القومية للتمثيل من تقديمها ، وما سر اختيار المخرج لنصها ؛ الذي اختار قبله بوقت قصير نص مسرحية « راشمون » وقدمه بثقة عالية وأدراك تام ؟

ربما يكون الجمهور في غفلة عن « راشمون » ، ومثيراً للصخب الذي يصاحب عرض مسرحية « يا حوته يا منحوته » لكننا ينبغي ألا نعول كثيراً على هذا الاقبال ونستغله في عرض يماثل



مشهد من مسرحية راشمون

هذه المسرحية ، بل ان نوجهه لاستقبال عروض لصيقة به ، قريبة من عالمه ، تضيف اليه بدلاً من ان تسلبه ذاكرته فيما هو غير مجدٍ.

فليست « يا حوته يا منحوته » في قناعات مخرجها ــ كما أحسب ــ ولا في قناعات ممثليها الذين ساهموا في مسرحية « راشمون » وبخاصة : هناء محمد وحسين اللامي.

إنه لمن المؤسف تماماً ان تنسحب عروض المسرح التجاري على اعمال الفرقة القومية للتمثيل بدلاً من ان يكون العكس.. ذلك ان هذه الفرقة هي النموذج الرفيع والراقي من العروض التي ترقى بذهنية المتفرج ، وتتعامل مع وعيه ومتعته ضمن شروط محددة تقترن بالجدية والثقافة الخلاقة.. والفنان الجزائري واحد من العناصر الكفوءة التي ساهمت في بلورة خصوصية عروض هذه الفرقة على مدى سنوات ، والى جانبه ، جاسم العبودي ، ابراهيم جلال ، سعدون العبيدي ، محسن العزاوي.. وغيرهم.

وتراجع سليم الجزائري مع غيره من اعضاء الفرقة القومية.. من شأنه ان يخل بالقيمة الخلاقة لمسرحنا العراقي ، ويقود عروضه بالتالي الى هوة من الأعمال التي لا تستأهل أهمية ان نراها ولا ان نعنى بالكتابة عنها... ذلك ان استجابة الفرقة لتقديم أعمال ذات اهمية جرياً وراء شباك التذاكر ، من شأنه ان يبلور وجود مسرح لا أهمية ولا ضرورة لوجوده أصلاً..

سليم الجزائري وغيره بحاجة الى مراجعة موضوعية لمعطياتهم.. ومحاكمة أنفسهم محاكمة صادقة وصادرة كيما يتحقق الانجاز الجاد اللاحق الذي ننتظره بكثير من الثقة التي يمتلك سليم الجزائري أرضية حقيقية بامكانه ان ينطلق من خلالها.. مؤكداً على حضوره الفاعل والمؤثر في حياتنا المسرحية.

1988 :
أنشطة اولى

• كفاح الحبيب

مع اطلالة عام ٨٨ ، بدات نشاطات الفن التشكيلي في العراق تتصاعد بوتائر محسوسة وشديدة الفعالية.. هذا العام الذي سيشهد مهرجانين مهمين عالميين ، وستستقبل بغداد في شهر نيسان القادم المهرجان العالمي للخط العربي والزخرفة الاسلامية والمهرجان الثاني لبينالة بغداد العالمي للفنون التشكيلية في تشرين اول القادم.. ويبدو اننا نستقبل هذا العام بكم ملحوظ من المعارض التشكيلية كما اعلنت خطة وزارة الثقافة والاعلام السنوية. ففي اليوم الثالث من اول شهر اقام الفنان آزاد شوقي معرضه الشخصي الثالث في قاعة الرواق تحت عنوان « شلالات ملونة » وقدّم فيه نتاجه الجديد من رسوم الطبيعة الساحرة في شمالنا الحبيب.. لقد عالج الفنان آزاد شوقي ، وكما عهدناه في معرضه التكريمي الذي أقيم في العام الماضي موضوعة الطبيعة بحس بريء يعكس تناغماً داخلياً في نفس هذا الرجل الذي تجاوز العقد الخامس من عمره ولا يزال شغوفاً بما تجود به الطبيعة من تالق لوني ساحر تصل درجة نقاوته حد السحر.. لقد قدّم آزاد شوقي اثنتين واربعين لوحة تعالج الطبيعة البكر مطلقاً لفرشاته والوانه حرية لم نعهدها من قبل وقد تضعه هذه اللمسة الجديدة في اعماله في مصاف كبار رسامي الطبيعة في العراق.. ان اهم ما تميز به معرض آزاد شوقي الاخير هو القدرة الفائقة في اختزال تفصيل المشهد الانطباعي بحركة فرشاة واحدة تستطيع ان تطلق حدود ذلك المشهد الى آفاق مديدة تتصف بحسية مرهفة ، علاوة على ما يقدمه من لون لم يتاثر بكيميائية صنعة اللون الجديدة والتي سادت في معظم اعمال الفنانين المحدثين الذين اصروا على استكشاف عوالم لونية جديدة اقل ما يمكن ان يُقال عنها انها هجينة !! ان التعامل مع الوان الطبيعة النقية يضع الفنان ازاء ملامسات مباشرة في اكتشاف اسرارها او كما وصفه الفنان والناقد نوري الراوي بان « وجود الفنان آزاد شوقي في اللوحة يعتبر لوناً من الوان الوفاء للارض التي يعشقها واشارة لوجود اخلاقي سابق ، ظل اميناً له حتى في معرضه الاخير قبل عام ».

وبمناسبة الاحتفال بالمهرجان الرابع ليوم الفن نظمت نقابة الفنانين معرضاً شاملاً لاعمال الفنانين العراقيين في العاشر من كانون الثاني على قاعات العرض في مركز صدام للفنون. ضم المعرض اعمالاً فنية تجاوز عددها المئتي قطعة فنية بين رسم ونحت وسيراميك لاكثر من مئة وثمانين فناناً ينتمون الى اجيال فنية مختلفة وكان الهواة من الفنانين قد اكتسحوا قاعات العرض باعمالهم الجديدة.

إن اهم ما يميز هذا المعرض هو انه يمثل تظاهرة فنية كبيرة احتفالاً بيوم خالد كيوم الفن ، إلا ان التساؤل المطروح هنا هل ان ضخامة العرض وازدياد عدد الأعمال تعني احتفالاً بحق سيما وان نسبة كبيرة جداً من هذه الأعمال هبطت الى مستوى متدنٍ في صناعة اللوحة التشكيلية موضوعاً وتقنيةً ، ان ما يجعلنا نتحقق من تنامي هذه الظاهرة في يوم الفن ذلك المستوى الرائع في صياغة العرض الجماعي في مهرجان السنة الماضية كمعرض الحزب ومهرجان الواسطي السادس ومعرض ذكرى الحرب العدوانية على قطرنا التي قدمت طاقات فنية متميزة وضربت بذلك كل مقاسات العرض الجماعي الرسمي السائد بما يمثله من تنوع في الطرح والمعالجة الابداعية ووضعتنا ازاء اختبارات حقيقية لقدرة الفنان التشكيلي العراقي.

إن المعرض الذي اقيم احتفالاً بيوم الفن لم يحقق تلك الضربة واستمر بتقليديته التي اكتسبها شرع من رتابة المعارض الجماعية السابقة. اني لأعجب حقاً ان تكون صيغة الاحتفال مقرونة بهذا الكم الهائل من اعمال الهواة غير المؤهلين لعرض اعمالهم في صالات فنية أعدت مسبقاً لتقدم مستوى متطوراً من الأعمال الفنية ! فهل تطغى صيغة الاحتفال على ما تقدمه ؟ أم اننا نبقى اسرى لجان الفحص والاختيار وتبقى بذلك اذواقنا تتذبذب ما بين مستويات متفاوتة !! واكاد أجزم ان ما تم عرضه في هذا المعرض لا يستحق المشاهدة عدا اعمال لا تتجاوز عدد الاصابع تقف في مقدمتها لوحة الفنان محمد تعبان (بلا عنوان) لما تحمله من صنعة متقدمة.

وفي قاعة ببغداد اقام الفنان غالب ناهي معرضاً شخصياً لاعمال نفذها بمواد مختلفة ، فقد قدم (٣١) عملاً فنياً منفذاً بالباستيل والاكريليك فيما كان قسم منها طباعة وكرافيك.. وركز الفنان في جميع اعماله ، كما كان في السابق ، على دراسة حركة العنصر التشكيلي وسط كتل ملونة برع في تناغماتها الانشائية واللونية وارجعنا بذلك الى مناخ الفنانين الرواد بكل ما تضمنه من خبرة وتقنية خاصة..

لقد تطرق الفنان غالب ناهي الى مواضع فنية مختلفة ذات معالجة ابداعية واحدة ، وهو في الوقت الذي يرسم احداث الساعة وتفصيلاتها كماساة بلاط الشهداء ، والبصرة الصامدة ، ينتقل بنفس الروح الى مواضيع حياتية اشبعها الرواد بحثاً ودراسة مثل الطبيعة والتكوين الفني والتجريد والتقاط المفردة الحياتية في الصحراء والريف واسواق المدينة ،

او العمل بذهنية واقعية تستدرج المعالجة المعاصرة كرسم العائلة او الامومة والبائعة.. ان هذه التنويعة الموضوعاتية وضعت الفنان غالب ناهي على محك حقيقي ازاء تجربته ، فهل يستطيع الفنان حقاً

ان يقدم معالجات متقدمة لمواضيع متهرئة !! ان معالجة الفنان الابداعية كانت متقدمة بمقدار طور واحد في الاقل عما يود ان يقول ، واعتقد ان الاستمرار بنهج كهذا يجعل الفنان اشد اغتراباً يوماً بعد آخر ، فهو بمعزل عن ميكانيكية الرؤيا المعاصرة وتوافقياتها المنعكسة من واقع حياتي متجدد تستدعي بالضرورة معالجة متالقة روحاً وتقنيات ،

فما جدوى ان يضخ الفنان غالب ناهي بهذه التقنيات المعاصرة والثابتة نسبياً دونما انشغال فكري معاصر يوازيها ويحكم حركاتها الفنية. وعلى الرغم من هذا كله استطاع الفنان غالب ناهي ان يثبت امكانية ممتازة في صياغة المفردة التشكيلية.

الموسيقى والسياب في اتحاد الأدباء

● حسين الحسيني

■ آفاق الموسيقى الحديثة

كانت المحاضرة الأخيرة في المنهاج الثقافي السادس للاتحاد العام للأدباء والكتّاب في القطر العراقي « آفاق الموسيقى الحديثة » ، للسيد علي عبدالأمير.

تحدث فيها عن التذوق الموسيقي والمراجع الموسيقية المعاصرة وخاصة الموسيقى الالكترونية التي شكّلت موضوع محاضرته لهذه الامسية التي كانت دعوة للتعرف على واحد من اتجاهات الموسيقى الحديثة التي تحققت في هذا القرن مع القطيعة التي احدثها حملة لواء هذا الاتجاه مع التراث الموسيقي الكلاسيكي والانتهاء بلا عودة من التاليف الموسيقي المقامي ، مؤكداً على ان لهذا الاتجاه ادوات وافكار جديدة حيث تركت المستقبلية بصماتها بقوة على هذا الاتجاه وكانت تشكّل مبعثه الاول ، فقد خرج هؤلاء من صومعة العلوم البحتة الى المبحث الجمالي والتجريب في تاليف الموسيقي حيث ان اغلب رواد هذا الاتجاه درسوا هندسة الالكترون ونقلوا علومهم الى مرحلة تطبيقية فاصبحت وسيلة فنية جمالية.

ويعني هنا وتاسيساً على راي السيد المحاضر كان التخلي عن المقام الطبيعي عودة بالموسيقى من بنائها العمودي (الهارموني) الى مسارها الافقي ، وتفريطاً بالتوافق الصوتي لحساب التنافر الصوتي. ذلك ان التخلي عن الأبعاد المقامية في نظام النوطات السبع الاساسية والتعامل مع انصاف النوطات الاثني عشرة (المفاتيح البيض والسود جميعاً وعلى حد سواء) قد ادى الى التضحية بالعلاقات الصوتية المتوافقة او المريحة للاذن واستيعاب التنافر الصوتي الذي يتاتى من العلاقة الرياضية المعقدة بين نصف نوطة واخرى. ولكن الموسيقيين الالكترونيين لا يكتفون بهذه المسطرة الصوتية التي لا تحتوي إلا على ١٢ نصف نوطة في الاوكتاف الواحد (اي في المسافة بين نوطة وجوابها) ، بل راحوا يبحثون عن علاقات ومسافات صوتية جديدة ومصادر وآلات جديدة تولد مثل هذه الاصوات. اي ان المسافة بين نوطة واخرى يمكن ان تنقسم الى اكثر من نصفي نوطة ،فيتالف المجموع الكلي لهذه الأبجدية الصوتية الجديدة من مسطرة عريضة من الدرجات الصوتية.

ويؤكد المحاضر على ان التاليف هنا يتم عبر تكوينات الكترونية عبر اشرطة ، وليس هنا من عناء سوى ادارة مفاتيح الجهاز للاستماع الى الشريط.. انها لغة جديدة في التدوين الموسيقي.. تلك البساطة الاولية التي توحي ــ كما يقول المحاضر ــ بها العملية فتحت امكانيات كبيرة نوعت واغنت بما تعجز عن ادائه الآلات الموسيقية السائدة حتى وإن صاحبها الصوت البشري. وهذه العملية نمذجة تقترب من الصنعة التي تعبث في الفراغ مبالغة في التقنية

الالكترونية دون الانتباه الى حدود يفترضها اي عمل الموسيقي حتى وإن كان افتتاحية او مقطوعة موسيقية لعمل تلفزيوني.

وقد ترسخت الموسيقى الالكترونية ـ كما يرى المحاضر ـ مع انجازات الألوان اللحنية المعاصرة في الجاز وغيرها ، ويشير الى ان كثيراً ما تمت الاستعانة بتقنية الموسيقى الالكترونية لتقسيم الذبذبات الصوتية وتاخير وإسراع الأشرطة المسجلة وتكوينات صوتية اخرى تتكون في مولدات صوتية تنتج تراكيب صوتية الكترونية يتم التحكم فيها باجهزة تصدر نوعيات متعددة من النغمات.. ويعتقد السيد المحاضر بان ظهور المولد الالكتروني قد تفتحت امام الموسيقى المعاصرة امكانية استخراج شتى انواع الأصوات التي تتفاوت ذبذباتها ما بين (٥٠) الى (١٥) الف في الثانية ، وبذلك يكون بامكانها اعطاء كل الأصوات الموسيقية وكل ما يخطر بالبال من اصوات الطبيعة واصوات اخرى غريبة لم تسمع من قبل وكانها منقولة الينا من عوالم اخرى.

اي ان بوسع الموسيقي الالكتروني ان يتحكم في مسطرة واسعة من الأصوات التي يتراوح ترددها بين خمسين ذبذبة في الثانية وخمسين الف ذبذبة في الثانية ولا شك ان هذا يتطلب مزيداً من العمليات الحسابية والفيزياوية ، ويقتضي ابتكار آلات جديدة لتضطلع بتوليد كل هذه الأجزاء الصوتية ، ومثل هذا الشيء لا يتم إلا في المختبر.

وتمتاز الموسيقى الالكترونية ـ كما يقول المحاضر ـ بامكانية ظهور الوان موسيقية تعجز الاتيان بها الآلات الموسيقية التقليدية او الاوركسترا ، والتخلص من الخطا البشري الذي يقع فيه اي عازف مهما بلغت عبقريته في الاداء. وذلك بالحصول على الصوت الموسيقي بدقة متناهية ، كما توفر امكانية كتابة موسيقى تقليدية بالوان جديدة في الاداء. والتحكم بسرعة جريان الشريط او الفولتية الكهربائية في كل مولد قادر على انجاز تنويعة صوتية جديدة. هذا وان ربط آلات موسيقية تقليدية الى الدائرة الالكترونية يستطيع تغيير مهمة الآلة الادائية حسب الحاجة بما يعجز عن ذلك الاداء البشري.. كما يوفر ربطاً هاماً بين الموسيقى وابحاث الفضاء ودراسة المدارات فتحيل الموسيقى بذلك الى مصدرها كفن معاصر يحاكي بقية انجازات العصر.

ويشير السيد المحاضر الى سمات الموسيقى الالكترونية والاضافة التي حققتها فيؤكد على ان مقدمة ذلك الايقاع الذي يُعد السيد المتحكم في موسيقى القرن العشرين ، ويأتي بعد ذلك في الأهمية ـ كما يرى المحاضر ـ اللحن والهارموني ، ويشير الى ظهور اساليب جديدة في معالجة الايقاع نتيجة لتاثر بعض الموسيقيين بالموسيقى الجاز وهو ـ اي اللحن ـ بصورته الراهنة يعطينا انطباعاً عن تعبيريته الواقعية في تجسيد حياتنا واضرابها اليوم.

ويعتقد المحاضر ان بذلك تنازلت الموسيقى عن عزلتها وعن رومانتيكية كانت غارقة فيها ، هاربة من واقع الحياة المادي الى واقع من نسيج خيالها واحلامها وذلك خلق عند جيل الموسيقيين الشباب شعوراً بعدم الرضى والتوتر دفعه الى الانكباب على وضع لحنية جديدة محاولاً تحطيم تلك الغربة والخروج من تلك الرومانتيكية شكلاً ومضموناً.

■ البيت في شعر السياب

قدم الناقد ماجد السامرائي محاضرته في اتحاد الادباء وكانت عن « البيت في شعر السياب » ، وقد صادف تقديم المحاضرة عشية الذكرى الثالثة والعشرين لرحيل السياب

قدم المحاضر د. عبدالرضا علي.

وقد اكد السامرائي على ان السياب خرج بالقصيدة من حدود النص وقصديته الى مستويات التاثير حد ان اصبح خطابه الشعري مثالاً مشاعاً لاكثر من جيل تاثر به في التفاصيل ونوع الرسالة التعبيرية. واضاف قائلاً ان السياب شاعر له اهمية وان هذه الاهمية تكبر يوماً بعد يوم ، وسيقولون غداً عن الشعراء الذين عاشوا في هذا العصر انهم عاشوا في عصر السياب كما يقولون هذا شاعر من عصر المتنبي وهذا شاعر من عصر شكسبير.

وتحدث عن السياب والبيت ، او الوجود في المكان ، او الوجود من خلال المكان كما اشار المحاضر الى المبنى الأساسي لبعض الاستنتاجات التي وضعها غاستون باشلار في كتابه « جماليات المكان » وبالذات الفصل الخاص بالبيت.

ان علاقة الشاعر بالبيت هنا تحديداً ليست علاقة جغرافية ـ كما يقول المحاضر ـ وإن تحددت بمحيط جغرافي ، كما انها ليست علاقة تاريخية بالمعنى المحدود لهذه العلاقة وإن كانت تتجذر ببعد تاريخي. وقد نلاحظ نوعاً من المفارقة في هذا التحديد بل هي بالدرجة الأولى علاقة بواقع تتخذ بُعداً ذاتياً واضحاً هو ما يشكّل اساس هذه العلاقة فقد ينجذب الشاعر الى الحلم الذي يصبح في كثير من الحالات في مثل هذه العلاقة اساساً من أُسس التشبث بالمكان ومنطلقاً في العودة اليه ، هذه العودة التي غالباً ما تتلاحق صورها في حلم يقظة يتوافق مع ما للنفس من حقائق وجودية عميقة او يطبعها من سمات تطرق خلالها عن هذه العلاقة فيما تتخذ منحى تعبيرياً في تجربة الشاعر.

ويستعير الناقد من اجل تدعيم رايه راي باشلار باهمية البيت في هذه الرؤية والذي

هو كما يتمثله باشلار كوننا الاول وركننا في العالم ، لذلك ياخذ عند الشاعر وعند السياب بوجه خاص نوعاً من المدى الحلمي – كما يقول المحاضر – ويكون اساساً ومنطلقاً لعديد من المواقف التي بنى عليها علاقته بالحياة وبالعالم وبالآخر.. اي ما شكّل تجربة السياب الوجودية منذ ان وجد السياب نفسه مقتلعاً من المكان او مهدداً بالاقتلاع من خلال الغربة والنفي بدا الاحساس عنده بالعودة الى البيت ينمو في نفسه ويتكثف بشكل وضعنا نحن المتلقين امام شاعر جذوره في راسه وليست في قدميه متخذاً من هذه العودة وسيلة لمواجهة لما يجابه من تهديد تعددت وجوهه واختلفت مصادره. وقد تدرج احساس العودة الى البيت عند السياب في تناميه بحيث يمكننا تاشيره في صورة مراحل. وقد اعتمد السيد المحاضر في توصيل آرائه التطبيقات من خلال بعض قصائد السياب التي يبدو فيها هذا الاحساس واضحاً وصريحاً ومن تلك القصائد (غريب على الخليج) التي كتبها السياب يوم كان مشرداً في الكويت حيث كان النفي والغربة قد اسلماه الى احساس متداخل من الضياع الذاتي الى الاجتثاث الانساني الى تمزق الهوية حيث ينهض عنده هنا الشعور بضرورة العودة الى البيت وكان البيت في هذه القصيدة هو العراق.

ويتعمق حس الانتماء في نفسه وروحه وفكره – كما يرى المحاضر – من خلال واقعين ، واقع الغربة وواقع الاغتراب عن الارض/ الوطن.

ويبدو من التتبع لنمو فكرة المكان في شعر السياب ان الاحساس به قد تشكل اولاً من خلال المكان ونمو وتطور بما اخذ من امتدادات من خلال المكان وبما اخذ من امتدادات مكانية ايضاً سواء بالغربة عنه او بالغربة فيه كما حصل في مرحلة تالية كصدامه مع المدينة.

وفي مرحلة تالية اعقبت قصيدته (غريب على الخليج) بدا احساس السياب بالمكان وبالتالي في موقفه منه يتخذ منحنيين – إن كانا متساوقين في اطار تجربته فانهما كانا متضادين على اعنف ما يكون التضاد وقد اخذ هذا الاحساس في قصائد اصطلح عليها المحاضر (الجيكورية) والتي لم تكن غير رد على احباط المدينة لرؤياه التموزية. فكانت العودة الى جيكور هي الحل الذي وجد السُياب نفسه تنتهي اليه فكانت عودة اخرى الى بيت اكثر خصوصية واقرب الى تكوينه الذاتي والنفسي.

ويرى المحاضر ان ثمة مقدمات استبقت هذه العودة كانت قد حددت بعضاً من اخص ملامح علاقة السياب بالمكان ، وكان للجانب السياسي موقف متقابل بينه وبين الآخر ودور اساسي في صياغته.. كما في ديوان « انشودة المطر » الذي احتكم اليه المحاضر في تفسير السياب في الرؤية والموقف.

واستخلص المحاضر عبر مسيرة السياب رأياً مفاده الانحدار لتلك البشارة التي جاءت بها رؤياه في قصيدته (مدينة بلا مطر) حيث تحصل الاستعارة الرمزية عند السياب باكثر من اتجاه كالخيبة من المدينة/ قاتلة تموز ومغتالة رؤيا الغد واتجاه الحنين الذي يتمثل بالعودة الى جيكور ثم بعد ذلك التحول بالصراع ومن خلال هذا البناء المتناقض الذي قام عند السياب بين الحلم والواقع حيث هدم الواقع الحلم بل اغتاله كما يقول المحاضر. وإذا كانت العودة الى البيت باعثاً وحافزاً على استعادة الذكريات فان هذه الذكريات المستعارة برزت في قصائد المرض حيث ارتبط الواقع عنده بنقيضه كما ارتبط الخيال بالذاكرة. وكانت جيكور في هذه المرحلة هي الطريق الذي سار منه الى القبر. واشار المحاضر الى الصيغ المتعددة التي وردت فيها جيكور والدلالات التي انطوت عليها.

وبعد ان تحدث بافاضة مفيدة عن دلالات البيت عند السياب قدم لنا استنتاجاته النقدية بصيغة ملاحظات منها : كانت للسياب ارضه الداخلية التي لم تفترق عن ارض الجغرافية بل هي الموجه الاكثر ذاتية لهذه الأرض الجغرافية ، وقد غذت هذه الأرض تجربته الشعرية وامدته بالرؤى ، ومن خلالها انخرط في مسار الحقيقة.

● لم يكن للسياب يقين اكبر من يقينه بالارض ولذا لم يكن عنده ما ندعوه مازقاً كيانياً مما قد يكون عند سواه من الشعراء نتيجة اللا انتماء او تذبذب الانتماء.

● هناك تراث لهذه الأرض استوعبه السياب ووعاه فتاصل فيه كيانياً ، وهناك حياة امتد اليها بقلبه ، لذلك كان البيت قضية اساسية في حياة السياب على المستويين الحياتي والشعري. فكان يكابد الوجود فيه والوجود من خلاله – كما يقول المحاضر – مكابدة فعلية ترتسم فيها رؤيا الحقيقة ، حقيقة وجود في المكان وحقيقة مساره في الزمن حتى كان الوجه بوجوهه المتعددة ذات المرجع الواحد هو مشروعه الانساني الدائم والكبير ، وقد اتخذ البيت عنده صوراً وحالات متعددة ، فهو مرة يبحث عنه في ماضيه الشخصي حيث يتفتح له عن حيوات ومشاهد وذكريات تمارس الذاكرة من خلالها عملية الاستعادة ، وثانية يكون البيت ارضاً للصراع بمعناه الجذري الشامل : صراع بين الخير والشر ، بين الخصب والجفاف ، وبين الرؤيا الانبعاثية والأخرى العدمية ، وثالثة نجد البيت – كما يقول المحاضر – مكاناً للحركة والحياة وإن كانت حركة تمضي بالافكار والرؤى الى ضرب من الحنين الى ما يجعل الحياة اكثر استقراراً واشد تماسكاً.

بين المجلات

● د. علي جواد الطاهر

■ المقدمة

مجلة ثقافية شهرية تصدر عن مؤسسة الانتاج الاعلامي المتعدد شركة فرنسية محدودة مدير المجلة : نجيب قويعة ، رئيس التحرير : الحبيب السالمي — عنوانها :

باريس 5 Avenue des chasseure 75017 Paris

من شعاراتها : « في زمن السقوط يصبح الفعل الثقافي سنداً للذات. يحميها من الانهيار ويغذي حلمها..».

موضوعاتها : الفكر العربي الاسلامي والتنوير لهشام جعيط. هل تتخلى عنا الرواية. لميلان كونديرا. شعر لسركون بولص (رغبة هذا مداها) قصة لادريس الخوري : (القصيدة) ، رواية لحليم بركات (قراءة في الغيوم). كتابات أيام الرعب الأخيرة لاتيل عدنان ، مشاهدة من مراكش لالياس كانتي. حوار ، فنون تشكيلية ، مسرح ، سينما ، كتب.

« المقدمة » المجلة في عمومها ثقافية وفي خصوصها ادبية ، والأدب غالب عليها في انواعه المختلفة من الشعر والقصة والنقد والتعريف ، فلماذا « المقدمة » والاسم (المقدمة) ادخل في الفلسفة او اقرب اليها. ليس في العدد فلسفة ، وقد يوجد تفلسف على مدى محدود من مفتتح العدد. ليكن اسم المجلة — إذن — « المقدمة الادبية » او ليكن المفهوم عنها في الأقل. اتراها تطمح الى سد الثغرة الواسعة التي يعانيها الأدب العربي بغياب مجلة ادبية فاعلة على افق الوطن العربي كله ؟ ان العدد قد يطمح ، ولكنه لا يعرب ، وإذا طمح فعلاً وأراد تحقيق الطموح فلابد لتحرير المجلة من سعي « جبار » مقرون بادخال الطمانينة الى نفس الكاتب العربي.

وقد برز المغرب العربي خلال الاعوام العشرة الأخيرة (خاصة) مفلسفاً للاسلام والعروبة والحضارة والثقافة والفكر.. الخ تاثراً بفرنسا فهم بين دارس فيها وموظف لديها.

يفتتح العدد الثالث من « مقدمة » هشام جعيط (من تونس)بعنوان « الفكر العربي الاسلامي والتنوير » دل على تتبع للتنوير الفرنسي ومنه للتنوير العربي. ويفهم ان التنوير الفرنسي انتهى الى غير ما رمى اليه وكانه انتهى الى الهيمنة والاستعمار ، وعلى شبه به لم يصل العرب بتنويرهم الى القوة المطلوبة والعدالة اللازمة.. اي الى ما هي عليه اقطارهم اليوم قد يكون الكاتب الكريم قصد الى غير هذا ، ولكن « هذا » مما يمكن إدراكه وإذا كان الأمر كذلك تساءلنا اما كان في مسيرة التنوير عنصر غربي اضافة الى العنصر الفرنسي (وهو المهم دون شك) ؟ اماكان للغرب نفسه ممثلاً بالاستعمار ودسائسه ومفاسدة السبب الذي يجب ان يذكر واضحاً في تشويه وتشويش التنوير العربي ومن حرف اتجاهاته وإيجاد بدائل سيئة عن مراحل لم يسمح لها ان تسير طبيعية ؟ يا حبذا لو حدثنا الأستاذ جعيط عن مخططات الغرب في تخريب تنويرنا.

ويمضي ميلان كونريدا (بترجمة حسون المصباحي) في علم دقيق بتاريخ الرواية الغربية وهو ينطلق من موضوعه « هل تتخلى الرواية عنا ؟»، يبدأ بالتساؤل وينتهي بالتساؤل : « هل يعني هذا ، ان داخل العالم الذي « لم يعد نفسه » يمكن ان نشهد اختفاء الرواية ؟ وانها (الرواية) ستترك اوربا تسقط في هاوية « تناسي الكائن » ؟ وانه لن تبقى سوى ثرثرة الأسطوانات التي لاتنتهي ، او روايات ما بعد الرواية ؟ لست أدري. انا اعتقد فقط ، ان الرواية لا يمكنها ان تعيش في سلام مع عقلية عصرنا الراهن ، وهي إذا ما ارادت ان تواصل اكتشاف ما يجب اكتشافه ورغبت في ان « تتطور » كرواية ، فانها لن تفعل ذلك إلا ضد تقدم العالم...» يريد ان يقول ان « عقلية العصر » لا تقف الى جانب الرواية.

الكاتب محب في اعماقه للرواية حريص على وجوده ولكنه اقرب — الى التشاؤم — إن لم يكن متشائماً — في بقائها.

وفي العدد الخامس (سبتمبر ١٩٨٧) يتحدث عبدالوهاب مؤدب عن « اشكالية الاسلام في العصر الحديث » ، والمؤلف يجيز التمرد الاجتماعي او العصيان السياسي باسم الاسلام « في العهد الاستعماري » ، ولا يجيزه — بعد ذلك — ضمن الاقطار العربية القائمة ويراه اساءة للدين.

وفيه ترجمة لمقال اكتافيو باث « حداثة الغرب. حداثة الآخر » ، وكان المفروض بالمترجم ان يعيد سبك لغته العربية ويوضح مناطق الارتباك والغموض فيها ليؤدي المقال فائدته للقارىء العربي.

وحوار مع الكاتب الرواي التركي « يشار كمال » ، — وقد جاء الى الكتابة من الريف ، ولم يكن مع الحركات السلفية ، هو يرى انه « روائي التحولات الكبيرة ، انا الموضوع السياسي لاغلب رواياتي... ويبدو هذا اكثر وضوحاً في روايتي « جريمة قتل في سوق الحدادين »..».

وفي اسئلة عن الفن القصصي في تطوره يرد « ان قوة فن القص وجد منذ زمن بعيد

جداً ، وبالتحديد منذ عصر كلكامش (...) ان الشعوب تعشق فن القص منذ البداية (...) صحيح ان اوربا طوّرت فن الرواية واوجدت اساليب متعددة ومتنوعة. ولكن الروائيين لم يكونوا قادرين على ابتكار مثل هذه الأشكال وهذه الاساليب لو لم يطلعوا على قصص الشعوب والأمم الاخرى » ، « اعتقد ان القرن التاسع عشر كان راقياً جداً في مجال فن الكلمة. وكان هو ايضاً الأرقى في مجال فن الرواية ، وعموماً بامكاننا ان نقول ان فن القص سواء كان رواية او قصة قصيرة او دراما بلغ ارقى مستوياته شكلاً ومضموناً خلال القرن ذاته ». ورغم ذلك الرقي فـ « انا اعتقد كروائي ان الرواية خلال القرن التاسع عشر (...) لم تتمكن من ان تعوض الأسطورة في ذهن الانسان او ان تقتلها تماماً. لقد ادرك كثير من روائيي القرن الماضي (...) العديد من الحقائق المتعلقة بالحياة البشرية ، وبنفسية الأفراد ، وبالعلاقات بين الناس ، غير انهم لم يستطيعوا ان يطفئوا رغبات الانسان في ابتكار اساطير لنفسه ».

وكمال يشار يدل في اجوبته هذه على ما بقي للروائيين من مجال ، وعلى اهتمامه الخاص بالأسطورة وادخالها في فنه الروائي على ان ابتكار الانسان إياها يأتي ضرورة لدى عجزه امام الكوارث ومصاعب الحياة ــ وضرب مثلاً بما جاء في روايته « ارض من حديد ، سماء من نحاس ». « ان الانسان يعيش في حيرة مستمرة ، وفي كل مرحلة يواجه اسئلة جديدة. ولهذا السبب فهو يظل بحاجة الى اساطير. واعتقد ان الرواية ليست قادرة على تعويض الأسطورة ، بل عليها ان تقبل بالتعايش معها ، بل والاستفادة منها ».

وفي العدد شعر وقصة وفصل من رواية ، ويوميات وليم غولدينغ في مصر ، وفنون تشكيلية ، وسينما ، وكتب.. وفي الكتب كلام على رواية عالية ممدوح الصادرة عن الهيئة المصرية العامة للكتاب ــ مختارات فصول ، القاهرة : « صحيح ان القارىء يطلع على انماط من الحياة العراقية (...) لكنه يستطيع ذلك في تحقيق صحفي او عرض تاريخي...».

■ كلمات

فصلية ثقافية تصدرها اسرة الأدباء في البحرين (البحرين ، المنامة ص. ب (١٠١٠) العدد الثامن ١٩٨٧.

مفتتح العدد قصائد متعددة لشعراء من اقطار عربية مختلفة.. ولكن النغمة السائدة واحدة : الأسى ، على تنوع بين الموت الحقيقي والموت المجازي ويكاد الأمل يستحيل يأساً.

اقول النغمة ، واقول الجو.. لأن السائد الآخر ضرب من الغموض ، اكثر من غموض الرواد بالطبع ، وضرب من الاقتراب من النثر الشعري... لقد شرعنا نبعد عن « التفعيلة » ونكسب قصيدة النثر عاطفة او انفعالاً مضغوطاً يبعدها عن جفاف العقل او العقلنة حتى إذا خف الضغط اطلّت الفضفضة وبدا الترهل ؟ قد تكون المسالة مسالة جيل في ذوقه و « مودته » بين صدقه وكذبه ، وقد تكون خشية من الصراحة ، وقد تكون « السياسة » وراء هذه الخشية. وتنهض « إيقاعات » احمد مدان ذات نكهة خاصة ودليلاً على شاعرية ، وجدارة بوقفة خاصة.

وفي العدد « لماذا النقد الألسني » للدكتور عبدالله الغذامي ، وقصص لعبدالقادر عقيل وعبدالله الريامي وعبدالستار ناصر (جريمة محترمة جداً) وسعد الدوسري ، واحمد خلف (نصف ساعة) ، ومختارات من « جلال الدين الرومي » ونص (الخسوف لأمين صالح) ، وملف جاد عن « الرواية الجديدة في فرنسا » اعده يعقوب المحرقي مع مسرحية (حوارية) لناتالي ساروت (انه جميل) نقلها عن الانكليزية علي الشرقاوي.

يا حبذا لو خصصت المجلة صفحات لأخبار « الأسرة » الادبية واخبار الادب في المنطقة عموماً... وباباً للتعريف بالكتب الصادرة..

■ العربي

في العدد ٣٤٧ ، السنة الثلاثون ، صفر ١٤٠٨/ تشرين اول ١٩٨٧ : « وجهاً لوجه ــ حنا مينه وابو المعاطي ابو النجا » ، قال الروائي حنا مينه : « انني.. روائي البحر في الأدب العربي الحديث... والمغزى في هذا الاختيار هو الشوق الى ارتياد المجهول » ، « وقد قلت في اكثر من حديث ان رواياتي تقدم شهادتها على ان ادب الواقعية الاشتراكية قد ولد ونما في الأدب العربي ، وهو الى نمو وتعاظم من خلال اعمال ادبية كثيرة ، اذكر منها بعض روايات نجيب محفوظ وبخاصة الثلاثية وبعض روايات عبدالرحمن منيف ، ويوسف القعيد وجمال الغيطاني ، وغيرهم...» في الواقعية الاشتراكية ــ كما اقترنت من بمكسيم غوركي « بعد المستقبل » بعد ان كانت الواقعية السابقة تقوم على الماضي والحاضر...» انني كتبت كل رواياتي منطلقاً من الواقعية (...) غير انني على ارضية هذه الواقعية قد جددت في الشكل الروائي ، في غير اسراف ، وغير تعلق بالصرعات الروائية ». « ان العديد من الشخصيات ذات الطابع الواقعي التي وردت في ثلاثية « بقايا صور » و « المستنقع » و « القطاف » : وهي من نوع السيرة الذاتية ، توشك ان تكون هي المادة الخام لبعض شخصيات ثلاثية وحكاية بحار » ، ذات الطابع

الملحمي ، الأسطوري ، الواقعي ايضاً (...) هذا الاستنتاج بشكل عام صحيح ، لكنه يختلف في التفصيلات ».

وفي العدد مقال للدكتور حامد ابو حمد عن « فن القصة المعاصرة في امريكا اللاتينية » وقد تعرض... خلال الاربعين عاماً الاخيرة لعملية تغيير عميقة وحاسمة ، حولته بصورة جذرية من فن اقليمي محلي الى فن باهر ، يجذب انظار القراء والنقاد في شتى بقاع العالم (...) فقد بدات الحركة التجديدية (...) برفض الأساليب والتقنيات المستهلكة ، التي كانت متمثلة في التيار الاجتماعي ، او الواقعي الذي يعبّر عن الواقع بطريقة سطحية اقليمية ، تاريخية ، سياسية متصلة بالعادات ، اكثر من اتصالها بالقيم الانسانية الحقيقية ، او متمثلة في القصص ذات الاتجاه النفسي ، او تلك التي كانت مغرقة في « الفانتازيا » (شطحات الخيال او الوَهَم) (...) ان هذه الحركة التجديدية في امريكا اللاتينية قد تواكبت مع حركة التجديد العالمية في فن القصة ، او ما سمي القصة الجديدة التي كان من ابرز اعلامها في القارة ألاوربية ميشيل بوتور والن روب جرييه وناتالي ساروت لكن... الحركة التجديدية... في امريكا... كانت حركة شكلية صارمة ، بينما ظل البعد الاجتماعي — وما زال — نابضاً في اعمال قصاصي امريكا اللاتينية...» وتعددت اتجاهات القصة ضمن اتجاهها العام آخذة عن اتجاهات امريكا واوربة غير قليل دون ان تضيع شخصيتها وتفقد التركيز « على بؤرة واحدة. هي التعبير عن الواقع الأصيل للانسان المعاصر في بلادهم ، وعن كينونته ، وحالته ، وحقيقته ، ومصيره » ، « وهكذا فرض كتّاب امريكا اللاتينية خلال النصف الثاني من القرن العشرين ثورة اسلوبية في فن القصة».

الامارات العربية

ندوة الأدب في الخليج العربي

● عبدالإله عبدالقادر

من ١٠ - ١٤ ك٢/ ١٩٨٨ ، انعقدت في المجمع الثقافي في ابو ظبي « ندوة الادب في الخليج العربي » ، التي نظمها اتحاد كتّاب وادباء الامارات بالتعاون مع الأمانة العامة لاتحاد الادباء والكتّاب العرب ، والمجمع الثقافي في ابو ظبي. وقد افتتح معالي وزير العدل الأستاذ عبدالله المزروعي اعمال الندوة ، بكلمة حيّا فيها الكتّاب والادباء ، وحمّلهم المسؤولية الوطنية والقومية تجاه الأمة العربية بقوله :

« فإذا كان لكم — ايها الأخوة الادباء — شرف حمل لواء الكلم والادب ، وشرف التعبير عن ضمير الأمة ووجدانها ومسؤولية الابانة عما في النفس من افكار ، ومهمة تصوير اوضاعنا البشرية والحياتية ، فليكن ذلك مسؤولية وطنية وقومية ، لكم الفَخار في حمل عبئها ، لأننا — اليوم — احوج ما نكون الى كلمة صادقة امينة.».

اما الأستاذ حميد سعيد الأمين العام لاتحاد الأدباء والكتّاب العرب فقد اشاد بكلمته في حفل الافتتاح بالجهود التي بذلت ، والتعاون الذي جمع مؤسسات ثقافية محلية وإقليمية لانجاح هذه الندوة التي اقرها المؤتمر الخامس عشر للاتحاد العام للادباء والكتّاب العرب الذي عقد في بغداد منذ ما يقرب من عامين ، ثم تطرق الأمين العام لطبيعة هذه الندوة قائلاً :

« اما موضوع ندوتنا هذه ، الأدب في الخليج العربي ، فليس من العسير ان ندرك سعة موضوعها حتى ليمكن ان يُقال ان ندوة واحدة مهما حُشد لها من البحوث والباحثين لا يمكن ان تفي الموضوع حقه. وساقول نعم.. انها تتصدى لموضوع واسع ، وكان بالامكان ان تاخذ جانباً من جوانبه ، وان تتناول فرعاً من فروعه.

ايها الأخوة.. ليس من التبرير ان نقول ، لقد كنا ندرك ذلك ولكن كنا ندرك ايضاً ، ان الأدب في منطقة الخليج العربي — هذه المنطقة العزيزة والحيوية من وطننا العربي — ظل بمنأى عن الاهتمام الذي يستحق ، وظل محاصراً بالنيات الحسنة او النيات السيئة ، لذلك اردنا ان تكون هذه الندوة شاملة ، وان تؤسِس لمرحلة من الاهتمام المطلوب. ».

ثم تحدث الأستاذ عبدالحميد احمد نائب رئيس اتحاد كتّاب وادباء الامارات ، مرحباً بالمنتدين ومؤكداً على اهمية الندوة بقوله :

« اننا نريد ان نؤكد ان الخليج العربي ليس خليجاً نفطياً فقط. وان ثقافتنا لم تنبع من الفراغ... ان هناك صوراً من الابداع الانساني والحضاري ترتبط جذرياً وتاريخياً بحضارة امة عريقة ، كان لها — ولا يزال — دورها الانساني وتاثيرها على الحضارات والأمم الأخرى ، ومن هنا فان الساحة الخليجية إنما هي ارض بِكر معطاء ينبغي ان تُحرث لمزيد من المعرفة الأدبية والابداعية ».

قال مؤكداً ايضاً « اننا لا ننظر الى الادب

في الخليج كونه ادباً منعزلاً عن ادب الامة وحضارتها ، وإنما جاءت التسمية للتدليل على المكانية وليس على التميز ، وللاشارة الى الجغرافية وليس الهوية ».

ثم بدات اعمال الندوة التي حضرها حوالي ثلاثين اديباً وكاتباً عربياً. فمن العراق شارك كل من الاساتذة حميد سعيد ، د. علي جواد الطاهر ، د. مالك المطلبي ، د. عناد غزوان ، حاتم الصكر ، ورياض قاسم.

اما من الكويت فقد شارك كل من الدكتور محمد مبارك الصوري والاستاذ عبدالعزيز السريع ، في حين شارك من السعودية كل من الدكتور عبدالله الغذامي ، والاستاذ محمد رضا نصرالله ، والاستاذ سعيد السريحي ، وشارك من دولة قطر الدكتور محمد عبدالرحيم كافود ، ومن سلطنة عمان الاستاذ هلال العامري ، ومن البحرين الاستاذ عبدالله خليفة ، ومن الاردن الدكتور عبدالرحمن ياغي ، ومن لبنان كل من الاساتذة جهاد فاضل والاستاذ محمد العبدالله ، هذا وقد حضر الشاعر فؤاد الخشن ايضاً كافة جلسات الندوة في حين ساهمت الدكتورة سلمى الخضراء الجيوسي ايضاً ، الى جانب عدد كبير من الادباء والكتّاب في دولة الامارات العربية المتحدة.

وقد كانت الندوة غنية بابحاثها المتنوعة التي شملت اجناساً متعددة من الادب في منطقة الخليج. كما تطرقت الدراسات ايضاً الى سبر غور عدد من الاعمال الابداعية.

اما الابحاث التي طرحت ونوقشت خلال جلسات الندوة فكانت كالآتي :

* الكتاب الادبي في الخليج العربي ـ للدكتور علي جواد الطاهر.
* الشعر في الامارات ـ المحاور ـ والادوات ـ عبدالمنعم عوّاد يوسف.
* وَهَم الواقعية.. مازق الكتابة في الخليج ـ سعيد مصلح السريحي.
* ابن ظاهر.. فيلسوف الامارات ـ فالح حنظل.
* الوان الصراع الدرامي في المسرحية الكويتية ـ د. محمد مبارك الصوري.
* عارف الخاجه.. الرؤية والفن ـ د. عدنان حسين قاسم.
* إشكالية النص المسرحي في دولة الامارات ـ عبدالاله عبدالقادر.
* نماذج من النقد الادبي المعاصر في العراق ـ د. عناد غزوان.
* القضايا الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري ـ د. محمد عبدالرحيم كافود.
* سالم العويس.. الشاعر ـ د. عادل جميل احمد.
* نماذج للمراة في الفعل الشعري المعاصر ـ د. عبدالله الغذامي.
* توظيف الاسطورة في الشعر ـ حاتم الصكر.
* ملامح من التغيير الاجتماعي في الامارات ـ دراسة في القصة القصيرة ـ د. محمد المطوع.
* تحولات الازمنة وتعارضات الحداثة في شعر الخليج المعاصر ـ د. طه وادي.
* محمد المُر.. والقصة القصيرة ـ د. وليد خالص.
* الزمان الورقي.. دراسة في قصيدة « الخروج من دائرة الاغماء » للشاعر علوي الهاشمي ـ د. مالك المطلبي.
* البطل المنكسر.. ملامح النموذج في قصص عبدالحميد احمد ـ رافت السويركي.
* قراءة في شعرية منحرفة ـ شاعر خليجي من القرن الرابع الهجري ـ محمد رضا نصرالله.

ومن خلال مراجعة سريعة لعناوين الابحاث التي قدمت ، يتاكد للمتتبع ان سعة موضوع الندوة اوجد نوعاً من تنوع البحث ، في حين غابت بعض الابحاث حول عدد من الظواهر الادبية والانجازات المتعددة الاخرى في مجالات الادب عموماً والتي تعم الساحات الادبية في الخليج العربي. ولعل الندوة نظمت اساساً للتعريف بالحركة الادبية في الخليج ، ومن اجل ان تتلاحم هذه التجارب بتجارب الوطن الام. ولكن ايضاً اساساً لندوات تخصصية قادمة تبحر مع الابداع في شتى الاجناس الادبية.

ورغم وضوح الرؤية عند كافة المنتدين حول اهداف الندوة ، إلا ان الصراع ظهر جلياً بين المناهج النقدية المتعددة ، فالى جانب المنهج البنيوي الذي برز واضحاً وجلياً من خلال ابحاث متعددة ظهرت الى جانبه المناهج الاخرى وابرزها المنهج الاجتماعي والنفسي. بينما احتل الادب المسرحي في الخليج جزءاً كبيراً من الابحاث ، شمل دراسة النص المسرحي في الامارات ، وهي الدراسة الاولى التي تُعد عن كتابة المسرحية في الامارات ، اضافة الى العناصر الدرامية في المسرحية الكويتية ، واخيراً الملامح الفكرية في المسرحية القطرية.

وعلى الرغم من نجاح « ندوة الادب في الخليج العربي » في تحقيق اهدافها التي انعقدت من اجلها ، خاصة وانها كانت ندوة نقدية استكشفت العديد من الابداعات ، لكنها افرزت ضرورة جديدة في استكمال المسيرة في ندوات تخصصية ، ان قاعة المجمع الثقافي قد شهدت في الايام الاربعة التي انعقدت خلالها الندوة جهداً إبداعياً نقدياً ، وبحثاً دقيقاً يُعتز به ، وإذا كان الاختلاف الحاد في وجهات نظر الباحثين والمنتدين كان سمة الندوة فإنما كان جزءاً من نجاحها. بل وكما يقول حميد سعيد « ان سيطرة الراي الواحد هو الباب الذي يؤدي الى الجمود والتوقف ».

وفي ختام الندوة ، رفع المشاركون فيها جملة من التوصيات تحددت فيما يلي :

١ ـ التاكيد على اهمية انعقاد مثل هذه

الندوات واللقاءات التي تُعرّف بادب المنطقة وإبداعاتها وثقافتها كجزءٍ من الابداع العربي ، وتعزز مسيرة التواصل بين الكتّاب.

٢ ـ ضرورة عقد ندوات تخصصية اخرى في مجالات الابداع المختلفة ضمن محاور محددة. وتوسيع دائرة المشاركين فيها لتشمل كافة الوطن العربي.

٣ ـ الاهتمام بالبحث والتنقيب عن البواكير الادبية والابداعية في المنطقة ودراسة تجاربها ، ووضعها في السياق التاريخي لأدب المنطقة.

٤ ـ الاهتمام بالإبداعات الادبية الشابة وتخصيص حلقات وندوات دراسية لابرازها وتمتينها والاعتناء بها.

٥ ـ العمل على دعم وتشجيع طباعة ونشر وتوزيع نتاجات الادباء والكتّاب في الخليج ، وتحقيق انتشارها في اقطار الوطن العربي.

٦ ـ ضرورة حفظ وتوثيق وصيانة كافة المخطوطات والاصدارات والكتب في مراكز التوثيق والدراسات الثقافية والعلمية لتكون في يد الباحث والدارس والناقد.

٧ ـ العمل على تنمية القدرات والكفاءات البحثية والثقافية والفكرية والادبية والنقدية ، من قبل الجامعات والمؤسسات الثقافية والاتحادات الادبية.

٨ ـ تبادل البحوث والمطبوعات والزيارات بين الاتحادات الأدبية والنوادي الثقافية والمراكز والمؤسسات الفكرية.

وكان المنتدون قد اصدروا بياناً آخر حيوا به الانتفاضة الشعبية الباسلة للشعب العربي الفلسطيني المناضل في الاراضي المحتلة على استبسالهم البطولي وصمودهم في وجه التعنت الصهيوني المسلح.

الكاتب الالماني غونترغراس في عامه الستين

مرتضى الشيخ حسين

بلغ الكاتب الالماني الشهير غونترغراس الستين من عمره مؤخراً.. انه كاتب قصصي وروائي ، صدرت كتبه بملايين النسخ فانه فنان تشكيلي في الغرافيك. وقد صدرت له ايام دخوله الستين من عمره مجموعة كبيرة من رسومه التي انجزها في الاعوام ١٩٧٢ حتى ١٩٨٦. وعلى السؤال الذي يطرح عليه : « هل انت كاتب أم رسّام ؟» يقول : « لا اعرف إلّا الورق الذي يجب ان يُلَطّخ وتمنح له الحياة بخطوط هشة او صلبة او تستقر عليه كلمات تتحدث دائماً بحقائق تتجدد وفي كل مرة تتخذ شكلاً آخر ».

وكثيراً ما ينشأ في عمل غونترغراس الرسم اولاً فيجد فيه الكلمات ثم ينقلها الى الورقة. وهكذا يتزاوج كِلا المبدأين بشكل متبادل كما يلاحظ ذلك القارىء العارف لأعماله.

لقد اكمل غونترغراس دراسته في النحت والغرافيك عام ١٩٨٤ في أكاديمية الفنون في دوسيلدروف. وفي رسومه ينعكس الاحساس ومتع الحياة التي يحتاجها في عالم لا شفاء له من اجل الابقاء على هذا العالم ونيل القدرة على تحمله. ومن هذه المتع رسومه عن نبات الفطر او سمك الحنكليس ويشير بها مباشرة وبشكل فظ الى المشاعر الجنسية الانثوية والذكرية. وفي مراحل مختلفة من اعماله تبرز صورة شخصية له (بورتريت) مع حلزون « كرمز سياسي متفائل » ، او مع سمكة. كما ترمز رسومه الى الاحباط بتعبيرها عن الجرذان ، ويعتبر الجرذ صورة لتهديد الانسانية بالانهيار. ومن رسومه الرمزية للحيوانات الديك والوزّة وسمك الحنكليس. وحجم مجلد رسومه هذه ٢٧٢ صفحة وسعره ٤٥ ماركاً.

ان غونترغراس من الفنانين الذين يمتزج في اعمالهم السياسية والمجتمع وقضايا الفن والانتاج ويطلق عليه الشاعر الرسام وقد اشتهر برواياته المهمة مثل « طبل الصفيح » ١٩٥٩ و « الاعوام المستكلبة » ١٩٦٣ و « سمكة الفلندر » ١٩٧٧ و « الفار » ١٩٨٦. ودائرة قرائه واسعة في كثير من اقطار العالم. كما لديه قصص مشهورة مثل « القطة والفار » ١٩٦٣ و « اللقاء في تيلكته » ١٩٧٩ وفيها يعالج قضايا معاصرة. بمختلف اساليب النثر الفني علاوة على ما يقدم للقراء من قصائد وقطع دراما وابحاث في الأدب.

إن غونترغراس يستمد بشكل واسع خبراته من سيرة حياته ويرفض معالجة الأمور من الداخل او بالتحليل النفسي رفضاً باتاً ويصرّ على جعل دوافعه في فن كتابته قائمة من الامور المكشوفة فيوجه كتاباته الى مشاكل الزمن الكبيرة. وفي مقال له عن استاذه الذي تعلّم منه وهو الكاتب الالماني الكبير الفريد دوبلين مؤلّف كتاب «برلين ساحة اليكسندر » ، ينتصل غونترغراس من الكتّاب الذين يجعلون في مركز اعمالهم « مشاكل نواقصهم وتقصيرهم » ، فيقول « الشعر ليس قضم اظافر بالأسنان ولا نبش اسنان بالعيدان وإنما هو قضية

علنية مكشوفة ». كما يعتنق راي أستاذه دوبلين بان التاريخ « عملية سخيفة » ولكن غونترغراس لا يدافع عن اللا عقلية ولا يقتنع بترك الأمور للقدر والوقوف امام اوضاع العالم بشكل محايد أو متعاطف مع سلبياتها وإنما يدعو الى العقل الذي يقف امام الأمور بشكل واقعي وموضوعي. وهو يرى ان التقدم الاجتماعي يسير ببطء سير الحلزون كما جاء في روايته « مذكرات حلزون » ١٩٧٢ وهذه الحركة البطيئة يجب ان تبقى كما هي ليكون التقدم قوياً وراسخاً ودائم التعب وأحياناً اكثر خبرة وعلماً. ورايه هذا يناقض ما يراه احياناً بان التقدم في الوقت نفسه يسير مدفوعاً بمحرّك سريع..

إن غونترغراس منذ عام ١٩٦٣ عضو ففي اكاديمية فنون برلين الغربية واصبح رئيساً لها في الفترة من عام ١٩٨٣ حتى ١٩٨٦.

إن حياة الكاتب والرسام غونترغراس، لم تكن خالية من الصعوبة فقد نشا في بيت والده وتلقى تربيته فيه. ولد غونترغراس في ١٦ اكتوبر/ تشرين اول ١٩٢٧ في مدينة الدانسيغ (الآن في شمالي بولونيا) وكان ابوه تاجراً انتمى الى الحزب النازي في ١٩٣٦ ولكن غونتراغراس استطاع اقتلاع الجذور النازية من نفسه وعبّر عن ذلك بفنه ولا سيما في روايته « طبل الصفيح » التي تعتبر رواية تربوية ذات شواهد شخصية وأحداث تاريخية. وفي ١٩٤٤ جرح غونتراغراس في الحرب ، اي في العهد النازي ، وأخذ أسيراً. وفي ١٩٤٦ اشتغل عاملاً زراعياً ثم عاملاً في منجم بوتاس. وفي سنة ١٩٤٧ تعلّم النحت ثم درس في اكاديمية الفنون في دوسيلدروف حتى عام ١٩٥٢. وهو يسكن برلين الغربية منذ ١٩٥٣ وقد نال عام ١٩٦٥ جائزة جورج بوشنر .

فجر نهار وحشي

ابتسام عبدالله



بعد اعوام طويلة من العمل الصحفي ، وجدت نفسي اتساءل : ثم ماذا ؟.. في السنوات الأخيرة كنت اجد في داخلي ميلاً لكتابة الرواية ، تجاهلت الأمر فترة من الزمن ، مخافة الدخول الى عالم غامض لا اعرف الى اين سيؤدي بي. افكار كثيرة كانت تلح عليّ.. اتاملها.. اطورها ، احذف منها واضيف اليها ولكن دون ان أبادر الى كتابتها. فقد كتبت في شبابي (مرحلة الدراسة) الكثير مما كنت اسميه شعراً ، والعديد من القصص القصيرة ، وكلها لم تجد طريقها الى النشر ، احتفظت ببعضها ، مزقت البعض الآخر منها. وكاني قد كتبتها لنفسي.

قرأت ذات يوم ما قاله انطوني بيرجز في مجلة الـ (نيوزويك) : « من العبث ان يظل الكاتب يقول لنفسه سأكتب يوماً ، عليه ان يضع افكاره على الورق دون تاجيل. ». تاثرت بذلك القول ، وقلت لنفسي : الى متى تظلي تحاورين تلك الشخوص الوهمية التي تلح عليك دون ان تحاولي رسمها على الورق !

ترددت ، ولكنني بعد حين وجدت نفسي منكبة على الكتابة والأفكار المشوشة بدات تتضح امامي والشخوص التي لازمتني اتخذت سماتها الخاصة واصبح لها مجال واسع تتحرك فيه عبر فترة زمنية تمتد من أواخر الخمسينات وحتى نهاية الستينات. حددت لها طباعها ، تصرفاتها ، ملامحها والأماكن التي كانت تتردد عليها.

في خريف عام ١٩٨٤ ، بالتحديد في شهر تشرين الأول منه بدات كتابة أولى سطور « فجر نهار وحشي » ، والصفحات التي بدات كتابتها لم تصبح مدخلاً للرواية بل انها احتلت الثلث الأخير منها. وفي الحقيقة ، لم اكتب الرواية بشكل منتظم اي من البداية وحتى النهاية فصلاً اثر فصل. انها بنبضها المتوتر المتسارع حيناً ، المتباطىء حيناً ، حيث الزمن فيها يتذبذب بين الماضي والحاضر باستمرار (دليل على توتر الشخصيات وقلقها) ، اقتضت بل فرضت تسلسلاً زمنياً مضطرباً ، انعكس عليّ. وكنت في خلال كتابتها اعيش حياة تلك الشخوص واحس انها تعيش في داخلي.. افكر مثلها ، واتخيل ما تفعله في مواقف تمر بها.

كنت اكتب احياناً ساعة واحدة في اليوم وفي احيان اخرى ساعات متواصلة لا اتوقف في خلالها ولو لدقائق او التفكير. وكان في ذهني نهراً لا يتوقف عن التدفق حد الفيضان في بعض المرات.

وفي خلال مرحلة كتابتها ، لم تكن مسالة نشرها واردة بالنسبة لي.. مجرد جنون تملكني بقوة وكان عليّ الانتهاء منه بافراغه

على الورق. وهكذا انتهيت منه في نيسان عام ١٩٨٥.

والذي يثير دهشتي انني في مرحلة التحضير والتامل كنت اتطلع الى شخصية « ربيع » كي تحتل الجزء الأكبر من الرواية ولكنه توارى فيما بعد ليتقدم عليه زكريا. فشخصية ربيع ، بدت من خلال الكتابة والغوص فيها مسطحة ، في حين جذبتني شخصية « زكريا » التي منحتها عمقاً اكثر لتصبح بطلاً سلبياً و « فجر نهار وحشي » ، رواية تعتمد على السرد وعلى اوراق مجتزأة من ذكريات ثلاث شخصيات تدور حولها الأحداث ، اضافة الى صوت الراوي الذي بدا صوته موازياً للأصوات الثلاثة متداخلاً معها ، متقدماً إياها او متاخراً عنها.

والرواية تتحدث عن جيل راى الكثير وعاصر العديد من الأحداث السياسية الدامية. واخترت احداث الموصل عام ١٩٥٩ ، لتكون الثورة التي تنطلق منها مسارات التغيير فيما يخص شخصياتها الثلاث (نادية ، ربيع ، زكريا). وهي تتحدث عن ايام من حياة هؤلاء ، اركز فيها احياناً على التفاصيل الصغيرة واتجاهل فيما بعد سنوات عديدة واترك بذلك المجال مفتوحاً لخيال القارىء كي يضيف ويستنتج ان هذه الشخصيات قد تغيرت عبر الزمن.

والشخصيات الرئيسية الثلاث هي :

● نادية ، والتي تكمن مشكلتها في اخلاصها لكلمتها. والحب الذي كان متوصلاً بينها وبين ربيع في السنوات الأولى من علاقتهما ، تهرأ بفعل الزمن والظروف الصعبة التي احاطت بها ، وتحول في النهاية الى مجرد (وعد) بالانتظار. وهي بعد ان قررت التخلي عن ربيع ادركت عدم جدوى انتظارها له ، تلتقي ، زكريا ، وتحس بانه قادر على احتلال مكانة ربيع في حياتها. ومع تصاعد عواطفها تجاه زكريا ، يتصاعد عذابها الداخلي وحيرتها. وفي ترددها ذلك تكتشف حقيقة نفسها.. انها تعطي ولا تاخذ شيئاً. وهي بعد ان خسرت الكثير ، قاومت الفشل والياس ووقفت على قدميها بثبات لتشارك في صنع الحياة وتصبح جزءاً من حركتها المستمرة. ومع ذلك تبقى في حيرة من أمرها : « انني ما زلت اسال نفسي ، ايهما افضل يا ترى ، حالة السكون تلك المغلفة بالرضا والقناعة والاستقرار أم حالة الحركة المشحونة بالقلق والترقب والتوثب. ايهما افضل ؟ »

● ربيع ، احب نادية ولكنه بقي ملتصقاً بتردده.. كان حائراً بين حبه وتقاليد اسرته.. تغير عبر الزمن من شاب قليل التجربة الى رجل اعمال ناجح..

● زكريا ، انه الشاب الذي كان يجد باستمرار في « يحيى » شقيقه ، المثل الأعلى. انه يحاول تقليد ، يحيى ولكنه لم يكن مثله ولم يحمل تاجه ولذلك تحول الى ظل له. وانسحبت هذه الظلال عليه فيما بعد ، وعندما فتح عينيه على هذه الحقيقة بدأ في الانسحاب من دائرة يحيى. ولكنه لما احب نادية ثم تخلى عنها ، ادرك انه ما زال غير قادر على تجاوز نفسه وتجاوز الآخرين.

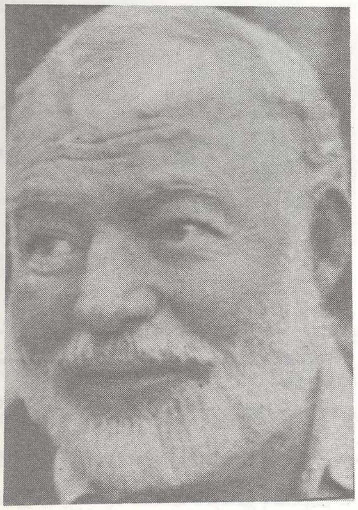
والشخصيات الثلاث فيها جوانب ايجابية واخرى سلبية تكون في بعض حالاتها قوية ، وفي حالات اخرى ضعيفة وشبه منهارة.. شخصيات تحب وتفشل ، تخضع لضغوط خارجية ، ينتابها الياس ، تتامل بهدوء وشفافية ومع ذلك تحب الحياة وتتعلق بها.

ورواية « فجر نهار وحشي » رواية احبها ولها اهميتها بالنسبة لي ، إذ كانت خطوة اولى كسرت من خلالها حاجز الخوف والصمت الذي تسلقته الى الناحية الأخرى. والخطوة الأولى قد تكون مترددة وضيقة ولكن الخطوات التالية ستكون اوسع واكثر عمقاً. المهم اني كسرت الحاجز العالي الذي منعني طويلاً عن الكتابة وتجاوزته الى عالم ارحب.

الشَّعر كرمز للأنوثة في روايات همنغواي

دوروثي كارتر

ترجمة : د. علي عبدالأمير صالح



همنغواي

يستخدم الروائي الأمريكي ارنست همنغواي الشعر كرمز للأنوثة في وصفه للنساء في رواياته. من المحتمل أن يغفل القارىء هذا الرمز ويفوته الأنتباه اليه لأنه كما قال غوتمان Guttman في مناقشته لرواية «لمن تقرع الأجراس»، «إن رأس ماريا الحليق تفصيل واقعي للغاية وأن المرء سيندهش حين يدرك ان هذا التفصيل ينطوي ايضاً على رمزية واضحة».

تعد ماريا مثالا رائعاً لرمز الشعر. كانت جدائلها الطويلة تقص ويحلق رأسها قبل أن يتم اغتصابها على نحو متكرر من قبل الفاشيين الذين قتلوا أبويها ايضا . تم تدمير واتلاف انوثتها بواسطة

حلاقة الرأس، الاغتصاب، القسوة والوحشية التي تتبع ذلك.

وكانوا يواصلون حلاقة رأسها بانتظام طالما هي في السجن. وانها لم تبدأ باسترداد استقرارها العاطفي وانوثتها الا عند فرارها بصحبة زمرة يابلو. شعرها النامي هو الرمز الخارجي لشفائها من التجارب الرهيبة التي عانت منها. شعرها الذهبي جرت مقارنته غير مرة بالقمح، رمز الخصوبة.

«كان شعرها الأسمر الذهبي بلون حقل الحبوب الذي لامسته أشعة الشمس وصار داكناً لكنه كان قصيراً في كل ناحية من رأسها بحيث انه لم يكن الا اطول قليلا من الفراء فوق جلد السمور»

فرو السمور يوحي كذلك بالغنى والجمال والخصوبة. مرة ثانية يصف الروائي شعر ماريا على انه «غزير وقصير ومتموج حين تمرر كفها فوقه.. وكأنه حقل حبوب في مهب الريح»

يتجلى حب روبرت جوردان **Robert Jordan** لماريا من خلال احساسه نحو شعرها، وكأنما من خلال احساسه نحو شعرها كان يثبت عرفانه بالجميل بانها اضحت قادرة على التخلص من الرعب وفي مقدورها ان تهوى كأمرأة سالمة لم تمس بأذى.

«... ودنا منها، مر باصابع كفه على قمة رأسها. كان يتمنى ان يلمس شعرها طيلة النهار وهاهو يفعل ذلك الآن، في ميسوره ان يشعر بتورم حنجرته، حركت رأسها تحت راحته، رفعت بصرها اليه باسمة وأحس هو بالشعر القصير، الغزير الحريري الخشونة، المتماوج بين اصابعه»

ان غرام روبرت يجلب لماريا الشفاء التام من صدمتها القديمة صارت امرأة بكل ما في الكلمة من معنى، قادرة على الحب العاطفي والجسدي الملتهب كانت تشعر انها زوجته، وان سبب وجودها في هذا العالم هو أن تهواه.

نظراً لكونها ذات انوثة كاملة كانت قادرة على منحه الاحساس الحقيقي بالحب والحياة. رغم التشوش العابر لزمن الحرب الذي التقيا فيه وتحابا. كان روبرت يفكر مع نفسه: «انك لو احببت هذه الفتاة بالقدر الذي تتحدث به، فالأحسن لك أن تحبها حباً جماً وأن تجعله من العمق والقوة مما يعوض النقص في المدة الزمنية والاستمرارية التي تتطلبها هذه العلاقة»

«أظن أنه من الممكن ان يعيش الأنسان حياة ممتلئة في سبعين ساعة تضاهي حياة أمدها سبعون عاماً..» ورغم أنهما تكلما عن الأرتحال الى مدريد وأنه سألهم كم من الوقت يستغرق شعرها كي ينمو، كان يعرف أن أمامهما سبعين ساعة فحسب، وان هذا الوقت غير كاف لنمو شعرها.

كاثرين باركلي **Catherine Barkley** في «وداعاً للسلاح» تتحلى بانوثة طاغية. على غرار ماريا كانت تمثل الحب وسط التشوش الكامل للحرب. كانت تملك شعراً طويلا وجميلا. في المرة الأولى حينما ابدى الملازم الاول هنري اعجابه بشعرها الساحر كانت تود ان تقصه تماماً اذا ما قتل خطيبها برصاص الاعداء لأنها كانت تريد ان تفعل شيئاً ما من أجله، من أجل ذكراه الطيبة، من أجل الحب الذي أنتزع انتزاعاً. لكنها لم تفعل ما وعدت به. لأنها كانت تعتز بانوثتها وان موت خطيبها لم يغير من هذا الأمر.

وقع هنري في غرامها رغم انه «الله وحده يعرف انني لم أكن اود الوقوع في غرامها. لم اكن أود ان أقع في حب أية امرأة لكن الله يعرف انني وقعت في الحب لامحالة....» يتم التعبير عن حبه لها احساسه نحو شعرها.

«كنت أحب أن أحل شعرها فيما هي جالسة على السرير بلا حراك الا اذا انحنت فجأة كي تقبلني فيما انا أحل الخصلات الجميلة، وسوف أنتزع الدبابيس واضعها على ملاءة السرير ويغدو الشعر محلولا وسأراقبها وهي ما تزال ساكنة ثم انتزع الدبوسين الأخرين كي يغدو شعرها محلولا باكمله وسوف تحني هي رأسها وسيكون كلانا في داخله، عندها يغمرنا احساس كما لو اننا في داخل خيمة أو خلف شلال».

على نفس المنوال كان الحب الذي يجمع بينهما يعزلهما عن أهوال الحرب وبشاعاتها مثلما يعزلهما هنا الشعر الطويل المسرح عن الطبيعة والجمهور. تغدو كاثرين حبلى وهذا يعني أنها صارت زوجة وربة بيت وستكون أماً في الشهور المقبلة. حتى في الفندق في ميلان حيث كانت في البداية تشعر وكأنها بغي.

«... في بحر وقت قصير صرت أحس بان حجرة الفندق مثل دارتنا. حجري في المستشفى كانت بمثابة منزلنا الخاص وهذه الحجرة هي منزلنا أيضاً وعلى نفس المنوال».

كاثرين امرأة في غاية الخصوبة والانوثة وانها كانت تحيا من أجل الحب فحسب وهذا ماهشم حياتها. على الأرجح رغبتها في قص شعرها تعد محاولة لأنكار انوثتها، لكنها تدرك انها حبلى مما يجعل الأنكار مستحيلا لذا قررت ان تقص شعرها بعد الوضع. وان موتها المبكر انقذها من التردد والحيرة بين قص شعرها وعدمه.

مقارنة بانوثة كاثرين وماريا نجد ان بريت آشلي **Brett Ashley** في رواية «ستشرق الشمس ايضاً» عديمة الأنوثة وان شعرها القصير المقصوص يرمز الى هذا النقص. في الأول تمت مشاهدتها مع مجموعة من الشبان الشاذين جنسياً و«انها كانت دائمة الأتصال بهم». كانت تعتمر قبعة تليق بالرجال، وباستمرار تنادي الرجال بكلمة فتيان وتقف عند الشرب اسوة بالرجال.

كانت تظن ان كوهن لايتصرف كما ينبغي نظراً لانه غير قادر على الفهم ان الجنس والحب غير مترابطين في نظر بريت. ان افتقادها للأنوثة

وموقفها نحو الجنس هما جزئياً ناتجان عن فقدانها لحبيبها الأول في ساحة الحرب. كانت تقاسم جيل جيك بارنس الضائع في الفراغ وفقدان القيم والمثل الايجابية. هواها لروميرو جعلها تتذكر ماذا يعني ان تكون ذات انوثة، بيد أنها فهمت ان الوقت متأخر جداً بالنسبة لها كي تستعيد انوثتها الضائعة.

كانت تقول لجيك: «كان يريدني ان أطيل شعري. تصور أنا بشعر طويل. ربما سألوح مثل الجحيم.... قال ان الشعر الطويل يزيد من انوثتي. رباه سأبدو مرعبة»

كانت تدرك انها اذا تركت شعرها يطول فان هذا لوحده غير كاف كي يجعلها ذات انوثة.

حياتها هي حياة مايك شرب الخمور، العبث، الأحتفالات الصاخبة وممارسة الجنس دونما حب.

هناك طراز واضح ومحدد واعادة في استخدام همنغواي للشعر كرمز للأنوثة اوفقدانها. علينا اذن ان نكون قادرين على التنبؤ بانوثة نسائه أو فقدانها من معرفتنا بالكيفية التي يصف بها شعرهن أو نخمن تسريحات شعرهن من خلال معرفتنا بطبيعة وآفاق شخصياتهن. ربما نقول، بعدئذ، بان مارغريت ماكومبر يجب ان تكون ذات شعر قصير طالما انها امرأة غير رقيقة، وتتمتع بالانوثة. لكننا سنكون مخطئين لأنه استخدم رمز الشعر بنحو خاص كي يبين لنا اي صنف من النساء هي. انها فائقة الجمال وذات «شعر داكن مسحوب من جبهتها الى الخلف وملموم في عقدة في أسفل عنقها» في فقرة واحدة فحسب، وفي وصف الشعر لوحده، كشف لنا الروائي الامريكي من الأنوثة المكبوتة. كانت لديها الامكانية في ان تضحى ذات انوثة، لكنها انوثة مقيدة، بالضبط على غرار الشعر الطويل الممسوك والمربوط بشدة بواسطة عقدة فوق الرقبة.

عالم بولدوين

● محمود قاسم

برحيل الكاتب الأمريكي الزنجي جيمس بولدوين (١٩٢٤ ــ ١٩٨٧) في أوائل كانون اول ١٩٨٧، تكون قد تساقطت اهم أوراق العطاء الأدبي في الجنوب الأمريكي. خاصة بعد رحيل ارسكين كالدويل في نفس العام وشسترهايمز في العام الذي سبقه. ومن المعروف ان أهم أبرز أدبائه كل من وليام فوكنر وجون دوس باسوس.

وقد كان بولدوين ظاهرة ثقافية بأكملها. فرغم قلة ابداعه الروائي، إلا ان كل رواية جديدة تعد بمثابة قنبلة غير موقوتة تنفجر في كافة الانحاء لتعبر عن تناقضات وعنصرية هذا المجتمع الذي ولد فيه وعاش ردحاً من الزمن من قبل ان يهجره ليعيش بعيداً عنه تماماً. كما كان الكاتب نشطاً في عقد الحوارات الصحفية والقاء الندوات، وحضور المؤتمرات السياسية، وكتابة المقالات الأدبية والمسرحيات. واعداد بعض الأعمال الدرامية لكل من الاذاعة والتلفاز. فضلاً عن نشر بعض الدراسات الجادة حول موسيقى الجاز. تاريخها وارتباطها بحركة الزنوج الأمريكيين. كما نشر كتاباً عن الكاتب الفرنسي جوستاف فلوبير عبّر فيه عن مدى المجابهة التي واجهها.

ولد بولدوين في عام ١٩٢٤ في فترة كانت التفرقة العنصرية ضد السود على أشدها داخل أميركا. وعندما بلغ السابعة من عمره مرت بلاده بأكبر أزمة اقتصادية عانتها في تاريخها كله. وحول هذه المعاناة يقول: «كنت طفلاً عندما عوملت لأول مرة كزنجي قذر، طفل صغير بين الخامسة والسابعة من العمر. لم نكن نفهم ماذا تعني الأمور، ولكننا كنا نحس اننا قوم مهانون.

كذلك يلاحظ انه من الزنوج أسرياً



جيمس بولدوين

ويشعر انه قد حكم ان تحيا بين بشر يزدرونك وعندما تكتشف السبب تعرف انك غير ابيض. فبمجرد ان يولد طفل في أسرة سوداء فان أبواه يعلمان سلفاً انه سيعود يوماً الى المنزل متسائلاً: «ماما. مَنْ هو الزنجي؟» وعن وعي أو غير وعي يحاول الأبوان ان يعدا نفسيهما لهذا اليوم كي يردا على السؤال..

فقد عاش الطفل أواخر سنوات العشرينات داخل حي هارلم والذي يعتبره منعزلاً خاصاً بالزنوج. وخارج هذا الحي يعيش البيض النازحين الى البلاد من إيطاليا وشرق أوربا. وفي تلك السنوات تعلم الصغير كيف يشارك في مسؤولية أسرته. فهو الأخ الأكبر لتسعة أبناء. وأبوه عامل بسيط. يرتدي قميصه الأبيض يصحب معه الصغير جيمي كيما يؤديا أعمالاً شاقة في المصنع ويأتيان للأسرة بمرتب ضئيل كل أسبوع ونتيجة لشدة الضغوط النفسية والمادية التي تعرض لها

الأب اصيب بالجنون. فحملت الأم اعباء الأسرة. وبدأت تعلم ابناءها كيف يتعاملون كزنوج مع البيض الذين حولهم. وكيف يمكنهم ان يعيشوا دون ادنى قلق.

لذا فعندما بلغ بولدوين العشرين من العمر فكر في الهجرة خارج بلاده ،بحثاً عن فرصة افضل للحياة في أوربا او امريكا اللاتينية او أفريقيا. وحول هذه الرغبة يقول ان على الزنوج ان يظلوا فقراء ومن الصعب ان يكسبوا قوت يومهم بسهولة. خاصة ان دور النقابات والمؤسسات العمالية لم يكن قد تبلور في هذه الآونة. وبالفعل فان جيمس قد رحل الى فرنسا عام ١٩٤٨ واستقر هناك اربع سنوات بدأ فيها حياته الأدبية بكتابة روايتين هما : « اذهب واخبر الجميع من فوق الجبل » و « حجرة جيوفاني » ثم ما لبث ان عاد الى بلاده. فلم تكن الحياة في فرنسا بافضل منها في الولايات المتحدة. فقد عانى هناك ايضاً الكثير من الازدراء والمهانة مثلما يعاني اكثر المهاجرين خاصة في الجنوب. وحول هذا التباين تحدث بولدوين — انظر مجلة آفاق عربية ك١/١٩٨٥ — : « كان هناك اختلاف ، لكن هذا الاختلاف اصبح الآن اختلافاً سطحياً. حين جئت الى باريس لأول مرة ، كانت مدينة « فقيرة » الكل فيها مفلسون. اما الآن. فاوربا تعتقد انها استعادت شيئاً ما ، استعادت بعض الممتلكات المادية التي سبق ان فقدتها.

ولم يحتمل بولدوين الحياة في امريكا مرة ثانية. فعاود الرحيل الى أوربا في عام ١٩٥٦ عندما بدات حركة العصيان المدني في ليتل روك. وما لبث ان عاد مرة اخرى الى بلاده. ومنذ تلك الآونة وهو دائم التنقل بين البلدن. وقد ظل في حالة رحيل دائم بين البلاد حتى رحيله.

ومنذ اوائل الخمسينات وبولدوين يجرب حظه في النشر ومحاولة الوصول الى قارئه حثيثاً. فقد حققت رواياته الاولى بعض النجاح المحدود. ثم ذاعت شهرته مع رواية « ذلك البلد الآخر » ، ثم رواية « النيران في الزمن القديم » التي نشرها عام ١٩٦٣. وتتابعت اعماله التي من ابرزها « احرق يا طفلي احرق » عام ١٩٦٥ و « فوق راسي تماماً » ١٩٨٠. ثم « جرائم قتل في اطلنطا » عام ١٩٨٤. « كنت اعرف انني يجب ان امارس الكتابة يومياً. وقد تركت قيدي بين اناملها تماماً ».

في هذه الروايات خصص جيمس بولدوين قلمه للحديث عمايمكن ان يعانيه الزنوج في اميركا وخاصة في الجنوب الامريكي. هذا المجتمع الملىء بالعصبية والمخنوق بالعنصرية. ويرى الكاتب ان امل الأطفال السود في اميركا ان يكون لهم آباء بيض. ويُردد هؤلاء الأطفال دائماً عبارات مثل « اللعنة عليك يا امي. فلست سوى شبح » وعلى الانسان مثل هذا المجتمع الذي يحتقره ان يعبر جيداً عن نفسه وقضايا الآخرين. ولا مفر من التفوق. او السجن ، وإذا كان الكثيرون من الزنوج الأمريكيين قد تفوقوا في مجالات محددة. ان الزنوج الذين حققوا شهرة كبيرة في مجال الأدب محدودي العدد ولعل بولدوين هو اشهرهم واكثرهم اهمية على الاطلاق « ليس من الممكن ان تكون إنساناً أو فناناً دون ان تكون لك قواك المعنوية. فالحياة الانسانية هي اكثر الاشياء تقديساً. ونحن حراسها. ».

وتتمتع حرفية بولدوين الأدبية في مدى مقدرته على التغلغل داخل النفس البشرية. وذلك إيماناً من ان الرواية عمل يمكن ان يطرح قضايا الانسان. فإذا لم نعبّر في الرواية عن متاعبنا ونقاط ضعفنا او قوتنا. فماذا نفعل ؟ ان الرواية تسجيل حي لكل نبض يحياة الانسان. ولذا فقد اتهم بولدوين — في بعض الأحيان — بانه اكثر جراة في كتابة الأدب المكشوف مثلما يفعل الكثير من اقرانه الأدباء الامريكيين وعلى راسهم هارولد بنزواريكايونج وهنري ميللر. فعالم الكاتب ملىء بالجنس الممزوج بالعنف الشديد. وبالعلاقات المتشائمة التي لا يقرها القانون الانساني. ورغم ان الكاتب يؤمن ان العنف والجنس يعبران عن مدى القلق الذي اجتاح إنسان العصر خاصة في الغرب. فان هذا المقص هو وسيلة فعالة لبتر الآلام والمشاعر المتوترة التي تصيب الانسان الذي يعيش وحده ، ولا يشعر الآخر بمعاناته ولا حتى بسعادته. فقد اصبحنا نفرح وحدنا ونتالم داخل جلدنا. لذا اصبح الجنس هو المشاركة الوحيدة مع الآخر. اما العنف فينبه الانسان الى حقيقة ما يدور حولهم. لكنه يزيد من حدة التوتر والحزن. وعلى الشعور بالسلبية والكراهية والحقد.

عبر الكاتب عن هذه الأفكار في روايته « ذلك البلد الآخر ». من خلال خمسة اشخاص منهم زنجيين : هناك رافوس سكوت عازف موسيقى الجاز الذي كثيراً ما جلجلت موسيقاه في القاعات وجعلت الراقصين يزيدون من حدة إيقاعاته المبدعة. وكانت اخته ليدا هي اكثر من تاثرت بهذه الأنغام وهي تغني معه في الصالات فتزيد الحماس ، ويحدث ان يتعرف رافوس على فتاة بيضاء قادمة من الجنوب تدعى لينا. ويعطي كل من العاشقين للآخر حباً بلا حدود ويصبح فيها الجنس بين الاثنين سادياً. فينتحر الشاب بعد ان خسر وظيفته ومكانته كعازف مبدع. وتصاب لينا بالذهول فتنتقل الى احدى المصحات النفسية.

هناك علاقة اخرى بين الأخت ليدا وبين رجل ابيض يكتب الرواية لكنه لا يستطيع ان ينشر عملاً واحداً له. وتتسم هذه العلاقة بالخشونة التي كانت بين رافوس ولينا. وإذا كانت المرأة البيضاء قد احبت زنجياً بكل ما لديها من مشاعر الاخلاص. فان الأخت ليدا تخون حبيبها الروائي وتذهب مع رجل

يعمل في التلفاز لانه وعدها ان يقدمها كعازفة ثم نجمة على الشاشة الصغيرة. وتصيب هذه التجربة فيفالدو باحباط جديد. فلا شيء يستحق ان نحيا من أجله. وعلينا ان ننتقم من الآخرين حتى ولو في انفسنا. وبدلاً من ان ينتحر مثلما فعل عازف الجاز فانه يمارس الشذوذ كلون من الوان التعذيب مع شاب قادم من الجنوب مثل لينا ويعمل ممثلاً في مسارح المدينة العفنة. وأريك هذا إنسان غريب يمارس ايضاً نفس العلاقات مع عازف الجاز لكن جيمس بولدوين لم يكشف الحدود التي وصلت اليها كل هذه العلاقات. وبدا كانه يتلذذ بمثل هذه العلاقات الدنيئة. وكانما أراد ان يظهر ان الانسان المنحط يمكنه ان يتغير ويصبح مثالياً فيرتبط مع اسرة في علاقة عاطفية نقية. هذه المرأة تسمى كاس سيلنسكي وهي امراة ذات فكر خاص ولها عالمها الخاص النقي ، فهي امراة قوية الشخصية تكن الكثير من الاحتقار لزوجها الروائي الذي لا يكتب سوى الرويات التافهة التي يتهافت عليها القراء. وهذا النجاح الزائف قد اصاب الزوج بالغرور واصاب كاس بالاحتقار فتقرر الارتباط مع هذا الشاذ.

تكررت هذه العلاقات الغريبة في رواية « فوق راسي تماماً » والتي نُشرت في فرنسا في عام ١٩٨٧ تحت اسم « رباعية هارلم ». والرواية حول زنجي يدعى هول وتدور الاحداث في الاربعينات. وهو معروف باسم هول العاقل أو « هول الصخرة » لانه يبني اسرة ، ورغم ذلك فهو لم ينجح في انقاذ اخيه ارثر المطرب المصاب بضعف عام ورثه عن ابيه بول. هناك ايضاً جوليا التي رزقت سفاحاً. وهي طفلة لم تعرف شيئاً في حياتها سوى الخطيئة. فهذا الوليد المرعب القادم الى العالم ليس سوى ثمرة لابيها الذي اغتصبها ، وهي صبية.

هناك ايضاً جيمي الشقيق الاصغر لجوليا وهو عشيق ارثر. ومن خلال هذا الرباعي تختلط العلاقات والرؤى والأجيال الضائعة. فينتهي الحال بالبعض الى المصحات النفسية. ويتوه البعض في البلاد ويموت على أيدي ذوي البشرات البيضاء. ويدافع البعض الثالث عن الحقوق المدنية لبلاده.

وقد اختتم بولدوين حياته الادبية بتحقيق روائي بالغ الاهمية يحمل عنوان « جرائم قتل في اطلنطا » حول مجموعة من الجرائم المروعة الغامضة التي شهدتها ولاية اطلنطا في الجنوب الأمريكي. ذهب ضحيتها ثمانية وعشرون صبياً اسود من اسرة فقيرة مما اثار الاحساس بالرعب بين الأهالي والسلطات المحلية التي اعلنت بعد الجريمة الثامنة والعشرين عثورها على القاتل. وكان شاباً زنجياً غير مكتمل القوى العقلية مسجون وقد دخلت حكايته طي النسيان حتى طلع بولدوين على العالم بحقيقة جديدة اثبت فيها براءة ويليامز : « ان هذا الصبي الشقي يبدو لي كما لو كان تحت سيطرة غرور مريض اعمى ، وقد دلله والده فهو يرى كل إنسان نسخة طبق الأصل من والديه وبالتالي طوع بنانه ، وهذا هو السبب الذي يجعلني غير مقتنع بانه يمكن ان يكون مذنباً. فلكي تقتل إنساناً يتحتم ان تحقد عليه ، وهذا الانسان منحصر في ذاته والآخرون لا وجود لهم في حسابه بحيث يستحيل عليه ان يحمل نحوهم حقداً او اية عاطفة على الاطلاق. ان العاطفة العنيفة قد تكون وليدة الكوابيس ، ولكنها قطعاً ليست وليدة الاحلام. وهذا شاب غارق في الأحلام ».

وظل الكاتب يتابع قضية الشاب الى ان اثبت تورط منظمة عنصرية في هذه الجرائم. وقد راى الكاتب فيها مشكلة الزنوج ، فالبيض لا يمكنهم قط ان يتقبلوا السود ككائنات إنسانية. وقد سبق ان عبّر عن هذا الراس قائلاً : « لن نموت من كراهيتكم. انا اعرفكم لانني مضطر الى التعرف عليكم. لكنكم لا تعرفوني. انتم تفكرون بان ما تتخيلونه ».

ورغم إيمان بولدوين — في أواخر حياته — ان مشكلة الزنوج قد خفت حدتها الى حد بعيد. وان الاجناس بدات تنمو فيما بينها إلا ان المشكلة تقوم على ان الزنوج فقراء ، اما البيض فان الفقراء فيهم يمثلون عُشراً واحداً. « وهذا يعني تلك الهوة التي تسبب غوغائية اجتماعية. والمشكلة الاقتصادية لا تتعلق بلون البشرة. ولكن لان اللون موجود. فان العنصر يعاني من املاق ».

إن معاناته من اللون لم تكن فقط في اميركا. بل في أوربا ايضاً : العنف الذي قابلني في اوربا صنع مني زنجياً. وهذا ما يقوله الاوربيون. ولكن هذا اللقاء جعل من الأوربي شخصاً ابيض. فمن القسوة ان يكون المرء ابيض. ذلك امر مستحيل. فالاسود زنجي في عيون الآخرين ».

إن الفنان لم ينفصل عن مجتمعه الذي عاش بعيداً عنه زمناً بل ان بولدوين قد ارتبط بواقعه بصدق. وحسبما جاء في حديث صحفي قال : « ان الرواية الجادة تعبّر عن واقع الانسان وصراعاته مع المجتمع دون اي خجل. فالبشر سواء في احاسيسهم ، سواء كانوا من الزنوج او البيض او الجنس الأصفر. كلهم يمتلكون نفس المشاعر والأفكار المتقاربة. الحب ، الامل ، الخوف ، الرجاء والعنف. ورغم ان البشر يختلفون فيما بينهم اختلافات بيّنة ، إلا ان لهم نفس المشاعر بصورة او باخرى. ولذا فهو ينادي باتحاد الأجناس في عنصر واحد ، ولا يلجا بولدوين الى المباشرة في رواياته. بل يطرح الحقائق وعلى القارىء ان يفهمها من منظوره الخاص.